MUZICA

SERIE NOUĂ, ANUL XXVIII, NR. 5

DIN SUMAR

5/2017

ANDRA APOSTU
DE VORBĂ CU VIOLETA DINESCU

CORNELIU DAN GEORGESCU
TRAGICUL CONTRADICŢIILOR IREZOLVABILE.
"PRIVIREA ÎN GOL" A LUI AUREL STROE

GEORGE BALINT
INTERPRETAREA MUZICALĂ (I)
- TIPURI/STADII, COORDONATE, CATEGORII -

LAVINIA COMAN
DINU LIPATTI, UN MUZICIAN ROMÂN
ÎN CONTEXTUL CULTURII UNIVERSALE

ISSN 0580-3713

REVISTĂ EDITATĂ DE
UNIUNEA COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR
DIN ROMÂNIA
ŞI FINANŢATĂ CU SPRIJINUL
MINISTERULUI CULTURII
ŞI IDENTITĂŢII NAŢIONALE

https://biblioteca-digitala.ro

CUPRINS

PAGINA

INTERVIURI

ANDRA APOSTU
DE VORBĂ CU VIOLETA DINESCU 3

STUDII

CORNELIU DAN GEORGESCU
TRAGICUL CONTRADICȚIILOR IREZOLVABILE. „PRIVIREA ÎN GOL“ A LUI AUREL STROE 18

ESEURI

GEORGE BALINT
INTERPRETAREA MUZICALĂ (I)
- TIPURI/STADII, COORDONATE, CATEGORII - 40

CENTENAR LIPATTI

LAVINIA COMAN
DINU LIPATTI, UN MUZICIAN ROMÂN ÎN CONTEXTUL CULTURII UNIVERSALE 64

ISTORIOGRAFIE

VIOREL COSMA
TEXTE ȘI DOCUMENTE INEDITE. ISTORIA MUZICII ÎN AUTOBIOGRAFII (XVIII)
FONDUL CIPRIAN PORUMBESCU 89

https://biblioteca-digitala.ro

TABLE OF CONTENTS

PAGE

INTERVIEWS

ANDRA APOSTU
A CONVERSATION WITH VIOLETA DINESCU 3

STUDIES

CORNELIU DAN GEORGESCU
THE TRAGIC DIMENSION OF UNSOLVABLE CONTRADICTIONS.
AUREL STROE'S "PRIVIREA ÎN GOL" ["STARING INTO EMPTINESS"] 18

ESSAYS

GEORGE BALINT
MUSIC INTERPRETATION (I)
- TYPES/STAGES, COORDINATES, CATEGORIES - 40

LIPATTI CENTENARY

LAVINIA COMAN
DINU LIPATTI, A ROMANIAN MUSICIAN IN THE CONTEXT OF WORLD CULTURE 64

HISTORIOGRAPHY

VIOREL COSMA
MUSIC HISTORY IN AUTOBIOGRAPHIES (XVIII)
THE CIPRIAN PORUMBESCU ARCHIVE 89

https://biblioteca-digitala.ro

INTERVIURI

De vorbă cu Violeta Dinescu

Andra Apostu

Câți dintre noi se pot numi patrioți? Ce cuvânt... aproape desuet! Compozitoarea Violeta Dinescu, stabilită în Germania de peste 30 de ani îl trăiește, îl simte și îl arată. În amintirile cu Myriam Marbe, în muzica pe care o scrie și pe care o doinește fără intenție, în orele de curs pe care le susține și în fiecare inițiativă prin care susține muzica și compozitorii din România.

A.A.: Stimată doamnă Violeta Dinescu, aș vrea să vă invit la o călătorie în timp care sigur vă va face plăcere. Povestiți-ne despre începuturile dvs. muzicale, despre perioada de formare artistică. Ce „intersecții” interesante ați avut, ce relații cu oameni speciali v-au influențat?

V.D.: Mă bucur să pot răspunde la aceste întrebări. Am avut noroc să am parte de maeștri care ne-au instruit cu dărnicie - o calitate care nu este de la sine înțeleasă și de care mi-am dat seama mult mai târziu, când am privit în urmă. Am studiat cu Aurel Stroe și Nicolae Beloiu instrumentație și orchestrație, cu Alexandru Pașcanu armonie, cu Ioana Ștefănescu istoria muzicii, cu Emilia Comișel la folclor (cu dânsa am mers încă din primul an la culegere de folclor și am și

https://biblioteca-digitala.ro

avut intenția serioasă să devin folcloristă). Nu în ultimul rând, am avut privilegiul de a studia cu Ștefan Niculescu analiză muzicală. Îmi amintesc că la dânsul rămâneam în fiecare zi de luni, în primul an de studiu, la toate orele pe care le avea - începea cu anul nostru și continua cu ceilalți ani; domnia sa mi-a îngăduit să particip și la cursurile pe care le susținea colegilor mai mari iar în anii care au urmat mi-am dat seama că el niciodată nu se repeta ci descoperea mereu noi analize pentru studenții lui. Pot să spun că a fost o minune din care am învățat mult și aș putea să tot povestesc... Am studiat contrapunct cu Liviu Comes iar din primul an am început să lucrez și eu în echipa cu care domnia sa a pregătit cele patru volume ale manualului de contrapunct. Ceea ce era novator era faptul că Liviu Comes iniția o nouă metodă de contrapunct în care, chiar de la început puteai să îți conturezi stilul, nu doar să realizezi o combinare „uscată" de sunete. Datorită dânsului, de fapt, am și studiat compoziția pentru că a avut ideea să dau admitere la compoziție (la sfârșitul anului întâi am dat un fel de examen prin care treceam la dirijat, muzicologie sau compoziție) și, mai precis, să studiez cu Myriam Marbe. I-am spus maestrului Comes că nici nu-mi trece prin cap să fac compoziție și că visul meu este să studiez muzicologia, mai precis folclorul, după ce lucrasem pe teren cu Emilia Comișel. Dar argumentul lui Liviu Comes a fost hotărâtor pentru mine. Mi-a spus: dacă vei compune tu însăți un cvartet vei înțelege mult mai bine cum se alcătuiește un cvartet! Așa am avut norocul să o descopăr pe Marbe iar când ani mai târziu eu dădeam un interviu pe scenă, după un concert-portret (la Dresda), și doamna Marbe se afla în sală, am afirmat că de la Marbe nu am învățat neapărat ceva (ceilalți maeștri ne-au dăruit - după cum am spus - cheile prin care să deschidem noi înșine ușile mai departe), dar că nu aș fi devenit compozitoare fără domnia sa. Îmi amintesc cu multă plăcere cât a fost de încântată să mă audă spunând așa ceva.

A.A.: Nu ați absolvit liceul de muzică (deși ați studiat la școala de muzică), dimpotrivă, ați absolvit liceul Lazăr cu profil real (matematică și fizică). Nu v-a fost greu mai apoi să faceți muzică la nivel profesionist?

V.D.: Studiul la Lazăr a fost impus de tatăl meu, care era îngrozit că doresc să studiez muzica și, fără să mă anunțe, a mers cu dosarul meu de admitere la liceul Gheorghe Lazăr

https://biblioteca-digitala.ro

din București. Am fost disperată și, în ciuda faptului că sunt și am fost întotdeauna ascultătoare, mi s-a înfiripat atunci un sâmbure de revoltă în mine. Acest lucru m-a ajutat, de fapt, mult mai târziu când am luat hotărâri neobișnuite, dar de care am fost mereu sigură. Am început, așadar, studiile liceale la Lazăr și nu a trecut mult timp până a început să îmi facă o reală plăcere să merg acolo! A fost o clasă speciala în care primeam de pe o zi pe alta cam 100 de exerciții de matematică; aveam multe ore de matematică și de fizică (aproape în fiecare zi) iar acest studiu intensiv al științelor exacte m-a ajutat mult, în timp. A fost un exercițiu minunat de gândire logică iar toate aceste cunoștințe au fost aplicate și în alte situații din activitatea mea viitoare. În anii petrecuți la Lazăr, însă, am avut un profesor de muzică deosebit, care era în stare să vorbească cu mine toată ora, mai ales că în acest timp toți ceilalți colegi își ocupau timpul cu altceva. L-am susținut la serbările de final de trimestru sau de an, mereu cântând sau acompaniind la pian. Cu aceste ocazii le-am întâlnit și pe surorile Țițeica, și ele la fel de active în activitățile artistice ale liceului; cu Ștefana Țițeica sunt și acum în legătură de prietenie. Nu am reușit, însă, în acei ani să câștig interesul pentru muzică și celorlalți din clasa mea, nici măcar a bunei mele prietene din acel timp, care îmi era colegă de bancă și pe care o tot rugam să ascultăm împreună muzică, să mergem împreună la concert. Dintotdeauna am dorit să reușesc într-un fel sau altul să câștig interesul oamenilor pentru muzică, cu certitudinea că astfel ei pot deveni mai fericiți. Nu mă convingeau analizele muzicale aride - pe care le citeam, însă, cu mult interes - dar nu credeam că așa se poate trezi interesul. Zis și făcut, așa s-a trezit în mine dorința pentru a studia muzica în profunzime și am avut îngăduință de la tatăl meu să studiez muzica în paralel cu materiile pe care le studiam la Lazăr. Intenția mea sinceră a fost să studiez întâi matematica și apoi conservatorul dar m-am hotărât spontan să fac invers și așa am ajuns la Conservator.

A.A.: Cum s-a petrecut, în planul gândirii dvs., această tranziție între un liceu cu profil real și maeștrii de la Conservator, care v-au ajutat să vă conturați adevărul muzical?

V.D.: Aș dori să vă spun că studiul la liceul Lazăr, pe care eu l-am crezut necesar pentru a urma mai târziu și o facultate pe care de fapt și-o dorea tatăl meu, mi-a marcat cu

https://biblioteca-digitala.ro

siguranță modul de gândire. Nu aș putea spune exact cum dar acest tip de gândire a rezonat și încă rezonează în mine. La Conservator am studiat compoziția cu Myriam Marbe, și după cum am spus mai sus... fără dânsa nu aș fi devenit compozitoare. A venit momentul să explic de ce: După cum știți, în timpul studiului la conservator noi treceam prin lumile muzicale ale trecutului cu necesitatea de a ne însuși limbajul muzical specific; deci am scris în stil Bach, clasic, romantic, mai apoi în stilul sec. XX, ș.a.m.d. La armonie, la contrapunct, la analiză de forme și la orchestrație aplicam cunoștințe bine întemeiate așa încât să stăpânim un limbaj muzical cu logica sa corespunzătoare. Paralel cu aceste 'exerciții' de înțelegere a muzicii, noi compuneam; pericolul era iminent: fie copiam o formă de proiecție a ceea ce tocmai învățasem, fie preluam mot-à-mot gândirea muzicală a profesorului de compoziție. Acest lucru nu era posibil la clasa lui Marbe. Îmi amintesc cum mă oprea (noi trebuia să cântam la pian ce ne imaginam muzical, înainte de a veni cu partitura scrisă) și îmi spunea - nu e bine, nu ești sinceră în ce spui, mai caută. Până când mi-a venit ideea să-mi găsesc eu un material și, de fapt, o gramatică proprie a folosirii materialului, care sa-mi dea siguranța logicii muzicale pe care urma să o folosesc. Și uite așa, din aproape în aproape, folosind metode matematice simple, am produs o cantitate uriașă de materie primă, încercând să îmi creez un sistem de producere a materialului muzical (ca niște cărămizi) din care apoi am selectat o mică parte și cu care am compus. Acest prim pas a fost, de fapt, începutul drumului meu muzical. Mi-am creat propria mea logică muzicală. La început aveam nevoie de încuviințarea lui Myriam Marbe, fără de care nu puteam să fac un pas. Cu timpul (mai ales după terminarea Conservatorului, când Myriam Marbe mi-a rămas prietenă - o prietenie minunată, care s-a prelungit și transformat de-a lungul anilor) nu am mai avut nevoie și am folosit 'instanța interioară', cum îmi place mie să spun. Când lucrez cu studenții mei fac apel la trezirea acestei „instanțe interioare" care există în fiecare dintre noi și care ne spune sigur ce vrem și ce nu vrem.

A.A.: Cu ce ocazie ați plecat în Germania și cum a fost posibilă rămânerea dvs. acolo? De ce nu ați revenit, mai ales după 1990?

https://biblioteca-digitala.ro

V.D.: Nu am avut inițial intenția să rămân în Germania. Am plecat pentru trei zile și am rămas până acum... Cum s-a întâmplat: primisem un premiu de compoziție și mi s-a mai oferit o bursă de studiu de trei luni. Am hotărât să rămân ca să nu pierd timp cu drumul dus-întors, dar ambasada română nu mi-a dat viză pentru acele trei luni, ci m-au obligat să mă întorc imediat în România. Din păcate trecuseră deja câteva zile din această perioadă iar eu nu am avut curaj să revin iar la graniță să se vadă că am depășit perioada fără încuviințare.

A.A.: Din punct de vedere al creației, vedeți anumite delimitări stilistice ale muzicii dvs., poate prin prisma strămutării geografice care s-a petrecut în 1982?

V.D.: Cred că la această întrebare pot răspunde mai greu. Esențial este să vă spun că în toată această vreme de când am părăsit România (de care mă simt legată profund!) nu am dus 'dorul' căci am avut România în adâncul sufletului meu muzical. Acum aș putea începe să scriu un roman fluviu... dar cred că am surprins esențialul. În lumea germană și în lumea de aici, în general, limbajul nostru muzical (al românilor) este străin. Eu, însă, nu am putut să mă adaptez la acest "alt fel" de simțire și nici nu am vrut. Așa am descoperit, de fapt, că atunci când ești sincer ai șansa să fii auzit și chiar înțeles.

A.A.: Aveți compozitori pe care îi preferați, indiferent de perioada stilistică?.

V.D.: Sigur! Am mulți compozitori pe care îi admir, din toate epocile; dacă aș face o listă ar fi prea mare dar nu ar lipsi Bach și Beethoven. Îmi place mult muzica veche din sec. XV, bineînțeles Enescu (am organizat simpozioane cu tematica muzicii enesciene și am studenți care studiază arta lui Enescu) dar și muzica de acum.

A.A.: Regăsim în muzica dvs. influențe nu doar din muzica românească dar și din zone mai îndepărtate, Orient, China, Japonia... vă atrag muzicile tradiționale?

V.D.: Mă impresionează zona de corespondență a muzicilor tradiționale, de strat vechi. O singură dată am lucrat strict, respectând regulile unei cărți despre muzica indoneziană pe care am descoperit-o într-o colecție. Am avut ocazia cu mulți ani în urmă să locuiesc timp de o lună, în plină vară călduroasă și secetoasă, împreună cu părinții mei într-o casă în Rheinland Pfalz (izolată de alte case și de alte localități) unde - după cum

https://biblioteca-digitala.ro

am spus - am descoperit această colecție impresionantă. După ce am ascultat muzică zi și noapte am descoperit una după alta și lucrări teoretice tot pe teme muzicale. Am simțit nevoia să lucrez și eu cu un asemenea material menționat în lucrările teoretice și aplicat în lumea sonoră, care îmi părea de o bogăție infinită. De fapt, nu mi se părea, chiar era; este cunoscut că fiecare ansamblu GAMELAN are un univers intonațional special, un cosmos, așadar, de lumi sonore. Așa am scris lucrarea *Flutes Play*. Am fost motivată, îmi amintesc, și de un anunț citit într-o publicație muzicala din S.U.A., în care un ansamblu de 8 flaute cerea material pentru concertele următoare (un așa-zis *call for materials*). Zis și făcut: am început să scriu. Am terminat piesa chiar în acea lună însă ne-am mutat din nou cu toții la Mannheim și vremea a trecut... iar când am reușit, în sfârșit, să pregătesc copia partiturii pentru a o trimite în S.U.A. mi-am dat seama că nu mai aveam adresa și nici numele ansamblului de flaute căruia îi era destinată lucrarea; nereușind să mai descopăr aceste informații am lăsat partitura undeva printre altele.

A.A.: Dar au urmat mai multe lucrări în acest ciclu intitulat *Flutes Play.* Care este povestea lor?

V.D.: Așa este. Câțiva ani mai târziu am citit o altă informație despre un ansamblu de 6 flaute, tot din S.U.A. Atunci mi-a venit ideea: am luat partitura de 8 flaute și cu materialul acela am scris pentru 6 flaute, având convingerea rădăcinilor de muzică indiană (logica muzicală). Am trimis partitura dar nu am rămas în legătură cu ansamblul de flaute și nu știu dacă ei atunci au cântat în premieră piesa. De data aceasta am numit lucrarea *Flutes Play II*. Iar au trecut ani și am descoperit o informație despre un trio de flaute din München. Mi-am amintit de *Flutes Play*, am făcut o variantă pentru 3 flaute din acel material și am trimis partitura la München. De această dată am păstrat - până acum - legătura cu acei muzicieni, care între timp au cântat și celelalte variante (au avut și ei un octet de flaute). Deci aveam între timp *Flutes Play I* (pentru 3 flaute), II (6 flaute) și III (8 flaute).

A.A.: De *Flutes Play III* se leagă și o poveste frumoasă în urma colaborării cu Trio Contraste și cu flautistul Ion Bogdan Ștefănescu, în special...

https://biblioteca-digitala.ro

V.D.: Tot peste niște ani! Mă aflam cu Trio Contraste în studioul de radio WDR (Köln) pentru înregistrarea unui program ce avea să devină CD-ul TABU (Casa de discuri *gutingi*). Ca de obicei, acești muzicieni minunați au terminat înregistrarea după doar o zi și jumătate. Cei trei tehnicieni din studio au rămas înmărmuriți, ei fiind obișnuiți să înregistreze, să copieze, să salveze secundă după secundă... nu le venea să creadă că au terminat într-un timp atât de scurt. Atunci eu i-am invitat pe Ion Bogdan Ștefănescu, Doru Roman și Sorin Petrescu (Trio Contraste) să mergem în oraș, să ne relaxăm după timpul concentrat de lucru (cine mai poate să lucreze în 3 ore ca alții în 3 săptămâni?!) dar Ionuț îmi spune: „dă-mi ceva să înregistrez mai departe, am așa un chef să mai cânt!" Atunci și Doru și Sorin imediat s-au aliat cu Ionuț și au zis că și ei doresc să mai rămână în studio. Culmea a fost că cei trei tehnicieni, în loc să fie bucuroși că au scăpat repede, au zis și ei în cor că rămân cu multă plăcere. Zis și făcut! Dar eu nu aveam partituri la mine; am reușit să o găsesc pe Anne Horstmann la telefon care mi-a trimis tot ce avea și tot nu era suficient pentru că *Flutes Play III* (pentru 8 flaute) nu era printre partituri. Ionuț știa de această piesă și îmi zice „hai să o facem și pe ea!" „Dar cum?", întreb eu, "păi ți-o cânt eu... cânt toate flautele și apoi le punem împreună..." Dar totuși nu aveam de pe ce cânta! Tot Ionuț a sunat-o pe mama lui la București, i-a dat indicații unde poate găsi partitura și în puțin timp (nu mai știu cât, dar în aceeași zi) am primit lucrarea. Ionuț a cântat toate cele 8 voci iar un tehnician a avut ideea să-i monteze, în sala de înregistrare, mai multe microfoane în așa fel încât Ionuț să se poată plimba printre pupitre, producându-se o spațializare naturală.

A.A.: Și această inițiativă s-a materializat pe disc?

V.D.: Am avut CD-ul *TABU*, un altul numai cu flaute (*Forgetmenot,* solo-uri) și o înregistrare lineară a piesei de 8 flaute *Flutes Play III*. Primele două materiale au devenit în scurt timp două CD-uri. Din fericire nu era nevoie să cer înainte aprobare de la LABEL. Mi s-a spus că mi se dă voie să propun orice cu acești muzicieni și între timp am înregistrat 10 discuri împreună.

A.A.: Și ce s-a întâmplat cu *Flutes Play III*? Care a fost traseul lui în continuare?

https://biblioteca-digitala.ro

V.D.: Materialul *Flutes Play III* a rămas deocamdată nerealizat. După ceva vreme, mi-a venit ideea să folosesc acest material pentru și mai multe flaute. Așa s-a realizat, la câțiva ani după acea înregistrare și cu și mai mulți ani de la scrierea partiturii inițiale, CD-ul *Flutes Play* pentru 3-6-8-16 și 32 de flaute (care acum se bucură de multe recenzii elogioase). La asamblarea acestor multe flaute ne-a ajutat un talentat tehnician român pe numele lui Florin Tudor, prieten al lui Ion Bogdan Ștefănescu. Vă veți întreba, poate, de ce vă povestesc așa de mult despre *Flutes Play*; răspunsul este legat de ce vă spuneam mai sus, și anume de faptul că eu eram convinsă că scriitura mea era fidelă informației tehnice din muzica indoneziană (logica muzicală pe care se baza piesa). Nu mare mi-a fost uimirea să realizez cât de românește sună, chiar Ionuț Ștefănescu mi-a atras atenția! Într-adevăr și dacă doream, nu reușeam să doinesc așa. Cred că această poveste spune mai mult decât aș putea-o face eu analizând obiectiv propria mea muzică.

A.A.: Schimbând puțin registrul, vorbiți-mi despre muzica de film pe care ați compus-o pentru *Tabu* și, mai târziu, pentru *Nosferatu* (în regia lui Friedrich Wilhelm Murnau).

V.D.: Mi-am dorit să ajut minunatul limbaj cinematografic al lui Murnau (un mare povestitor). Am vrut ca acest limbaj să fie pus în lumina pe care o merită cu prisosință și am reușit, cu această intenție modestă, să intru în rezonanță cu filmele sale. Am scris TABU pentru Ansamblul Modern, apoi a fost preluat de peste 30 de ansambluri din lume. *Nosferatu* este compusă special pentru Trio Contraste deși ei pot, cu ușurință și aproape pe dinafară, să cânte și *TABU* (cu Dorin Cuibariu ca al patrulea membru). Prefer să știu pentru cine scriu. O fac cu multă bucurie dar am și eu preferințe, multe din ele încă nerealizate...

A.A.: Ați colaborat și cu Eugen Ionescu, într-un moment când domnia sa nu voia prea mult să aibă de-a face cu românii și mai cu seamă, cu ce se întâmpla în România...

V.D.: Am avut o întâlnire cu Eugen Ionescu, o zi întreagă, la Freiburg. La sfârșitul zilei - în care am luat și masa împreună - mi-a pus mâinile sale pe umerii mei (era mai mic de înălțime ca mine) și mi-a zis (impresionat, iar eu și mai și!) că pot să reduc din text cât îmi doresc și că are încredere completă în mine. Eu îi spusesem deja, la început de zi, că

https://biblioteca-digitala.ro

dacă aș prelua tot textul ar deveni o operă de cel puțin 12 ore. Este mult de povestit... cert este că m-a impresionat bogăția vocabularului folosit de Eugen Ionescu. Când ne-am despărțit am avut curajul să-l întreb cum se explică această prospețime și bogăție de vocabular, iar dânsul mi-a răspuns simplu: „pentru că vorbesc românește în fiecare zi cu soția mea!”

A.A.: Ați scris și muzică pentru balet, nu mulți sunt cei care se încumetă în această zonă. Ce cunoștințe mai aparte trebuie să aibă un compozitor care își dorește să scrie muzică pentru balet? (*Der Kreisel. Die Historie der schönen Lau* 1985 și *Effi Briest* 1998).

V.D.: De fapt și în *TABU* sau și în alte piese se regăsesc structuri de balet. Când am scris cele două balete nu m-am gândit că o să răspund la o asemenea întrebare; dar dacă mă gândesc mai bine pot spune că esențial pentru un contur muzical (fie linear, fie multi-linear) este capacitatea sa de existență. Apariție, desfășurare, stingere, care de fapt este și ‘secretul’ frazării. Dacă muzica este astfel gândită, poate avea și o foarte naturală posibilitate de aplicare în mișcare.

A.A.: Ați întreprins multe proiecte, printre care și colaborarea cu teatrul austriac ARBOS; vorbiți-mi despre aceste două, *Der Gesang der Narren von Europa* și *Das Konzert der Vögel.*

V.D.: Eu am compus părți de spectacol. Au avut loc multe reprezentații și au avut mult succes. Din păcate nu m-am putut duce nici la premiere nici la prezentările următoare (care au fost multe), dar m-am întâlnit cu muzicienii care au pregătit aceste proiecte spectaculoase și pline de bucuria invenției și libertății de exprimare.

A.A.: Sunteți pedagog, profesor de compoziție la Universitatea din Oldenburg în Germania. Cum sunt structurate cursurile dvs.? Credeți că sunt diferențe de metodă între școala românească și cea germană/internațională?

V.D.: Mai întâi doresc să precizez că eu predau compoziția în universitate, nu la Hochschule für Musik, unde se pregătesc viitorii compozitori. Eu am posibilitatea să lucrez cu viitorii profesori din școli! Această inițiativă este deosebită și a fost aplicată la Oldenburg cu mult succes, de mulți ani, încă dinaintea venirii mele (1996). Când eu am primit postul s-a definit această structură a cursului aprobată de ministerul de la

https://biblioteca-digitala.ro

Hanovra. După cum v-am spus este vorba de pregătirea, sau, mai bine zis, „sensibilizarea" studenților - viitori profesori în școli (*Lehramt*). Și aici mă refer la toate școlile, de la elementar la gimnazii - toate formele de școli din sistemul de învățământ german. Acest post pe care îl am de mulți ani îmi dă posibilitatea să lucrez cu studenții cu atitudine modestă (care nu-și doresc să devină compozitori) dar care descoperă într-un semestru că reușesc să găsească o posibilitate de exprimare muzicală, care le aparține - *das EIGENE wirkt WUNDER* (*ceea ce faci tu însuți are funcție miraculoasă*) - le spun, și așa ei descoperă o lume. Important este că astfel sensibilizați ei vor lucra la rândul lor în așa fel cu elevii încât să le insufle bucuria de a descoperi, nu de a imita; ori, dacă imită, să decidă cum să facă să aplice ce imită la o proiecție personală - să aleagă și să decidă propria formă de exprimare, fără să piardă din vedere realizarea practică. Fiecare semestru (sunt 2 semestre în an) se termină cu un concert cu piesele acestor studenți. Interesant este că studenții care vin la acest seminar nu au nevoie decât de un semestru pentru a realiza o parte din modul (așa se cheamă acum 'unitățile' de combinare a orelor de predare) dar mulți dintre studenți nu se opresc la opus 1 (cum numesc eu aceste compoziții) ci vin de mai multe ori (unii dintre ei vin tot timpul anului) și scriu mai departe. Pentru mine este de fiecare dată o deosebită bucurie să descopăr cu câtă energie și inventivitate acești studenți 'modești' intră în secretele muzicii; se pregătesc într-o formă cu totul specială, înțelegând ce e mai bine de făcut pentru o lume în care, la rândul lor, îi vor ajuta și pe alții în devenire. La început am crezut că este imposibil să realizez ceva cu studenți care nu au făcut fugi, sau, daca au făcut, numai superficial, care nu au compus nimic în stil, sau, dacă au făcut-o au făcut-o superficial. Am descoperit, însă, că dacă le câștig interesul, toți - absolut toți! - reușesc. Această experiență este de fiecare dată o mare bucurie pentru mine și pentru ei.

A.A.: Cât de interesați sunt studenții dvs. de muzica românească și cum reușiți să le inspirați plăcerea de a aborda teme de cercetare din muzica noastră?

V.D.: Acum, de pildă, sunt chiar doi doctoranzi care studiază muzică românească. Unul a terminat deja - summa cum laude - o lucrare de cercetare în care analizează muzica

https://biblioteca-digitala.ro

lui Grigoriu, Enescu, Olah și Marbe. Cel de-al doilea tocmai a predat lucrarea de analiză a operei *Oedipe* de Enescu. Nu sunt doar ei doi, mai există, de pildă, o lucrare de masterat despre ultimele 3 compoziții ale lui M. Marbe și lista poate continua. Trebuie să precizez că eu predau nu numai compoziția ci și *musiklehre* (numai un an!), armonie, contrapunct, analiză muzicală, pentru epoci diferite. Sunt, de pildă, situații în care vin la compoziție studenți care nu au exersat ce eu exersez cu cei care vin la mine la *musiklehre* (eu reușesc în *Express train tempo* să încep cu *Cantionalsatz* - deci omofonia în sec. XV-XVI, motet - polifonie în XV-XVI - până la *Tristan*, deci sfârșit de sec. XIX). Trec, deci, prin „stațiile" de omofonie și polifonie; am din ce în ce mai mulți studenți care se bucură să lucreze două semestre intens, apoi să vină la ora de compoziție. Mai sunt unii care vin paralel, alții care vin fără să absolve la mine *musiklehre* (nu sunt singura care predă această materie) și reușesc cu toții. Acest lucru îmi dă mereu aripi și energie pentru mai departe, căci acești studenți (nu neapărat foarte talentați, dar interesați, deschiși și cu o capacitate și disponibilitate uimitoare) sunt multiplicatorii de mâine, cu un rol esențial în pregătirea muzicală a copiilor de toate vârstele.

A.A.: Ați scris muzică pentru copii, abordând fie genul coral, fie genul instrumental – piesele pentru pian, însoțite de frumoase ilustrații, dar și genul liric – opere pentru copii. Ce v-a stârnit interesul tocmai în această zonă?

V.D.: Mai întâi minunata colaborare cu maestrul Liviu Comes, care mi-a atras atenția încă de la începutul colaborării noastre cât este de important să găsești mediul ideal de comunicare muzicală cu cei mici. Domnia sa conducea și secția de Muzică pentru Copii de la Uniunea Compozitorilor. Îmi amintesc cum m-a sunat și m-a rugat să scriu muzică pentru copii și să prezint lucrările la Uniune. În același timp, m-a inspirat și colaborarea mea cu Emilia Comișel, care mi-a atras atenția cât de bogat și minunat este folclorul copiilor. După cum v-am mai spus, mereu o însoțeam la culegerile de folclor - un spectacol unic în mintea mea. Era minunat de observat cu câtă dăruire, cu cât simț de descoperire a esențialului reușea Emilia Comișel mereu să deschidă inimile celor care aveau de cântat. Îmi amintesc cum îi întreba de unde știu cântecul și cum țăranii știau că pe dânsa o interesau cântece vechi, răspundeau, de la

https://biblioteca-digitala.ro

bunicul sau străbunicul iar dânsa cânta repede mai departe continuarea cântecului - le știa pe dinafara, era uimitoare - și le spunea: ”Nici vorbă, p-ăsta nu îl știi de la ei, ia mai gândește-te!” ș.a.m.d. Când o însoțeam știam mereu că este important să descoperim și ce cântă copiii. După cum vedeți, am fost încă de la început familiarizată cu această temă și interesul meu pentru a scrie pentru copii a rămas până acum. Chiar acum câteva săptămâni doi frați au interpretat cele mai noi piese pe care le-am scris pentru două piane, *Poveștile bunicii mele*.

A.A.: Aveți un mod aparte, mai puțin evident, pentru a reprezenta ludicul în muzica dvs.

V.D.: Cred că acest aspect este evident mai cu seamă în sistemul meu de notație care cuprinde și zone de ‘creație spontană’; mai precis, un sistem de a nota așa încât muzicienii să se simtă ‘invitați’ să decidă singuri pe o anumită zonă cum să se exprime muzical pe baza informațiilor date (mici *insulițe* muzicale); de fapt, aceste decizii nu sunt în zona de libertate absolută, ci în zona în care exprimarea poate căpăta o nuanță personală.

A.A.: Credeți că e important ca partiturile să fie în manuscris? Este aceasta o legătură specială, intimă, care se creează cu interpretul, mai cu seamă că adresarea este mai caldă, directă?

V.D.: Maestrul Theodor Grigoriu mi-a trezit interesul pentru o notație atentă și precisă, cu respect pentru muzicienii care citesc partitura. Și așa, din aproape în aproape, mi-am scris partiturile din ce în ce mai caligrafic. Mulți muzicieni se bucură să citească această scriitură a mea dar sunt și unii care sunt obișnuiți cu scriitura de computer iar la început sunt neplăcut surprinși; foarte curând, însă, ajung să prefere și ei notația mea.

A.A.: Promovați muzica românească în Germania, în special prin intermediul Centrului de documentare pentru Europa de Est pe care l-ați înființat. De ce credeți că este important ca muzica românească să fie cunoscută peste hotare?

V.D.: Am promovat muzica românească încă de când am venit în Germania. Am avut norocul să mi se dea ocazia să vorbesc despre ea încă de când am venit în Germania (în 1982) și am fost întrebată mereu pe acest subiect, în diverse

https://biblioteca-digitala.ro

interviuri la TV ori pentru diverse publicații, de la cele de specialitate, la ziare locale. Au mai fost, însă, și situații mai puțin plăcute și de aceea cred că este important să fiu vocală în promovarea ei. Îmi aduc aminte că un jurnalist de la *Neue Züricher Zeitung* - un ziar remarcabil din punct de vedere al corectitudinii informației - mi-a luat un interviu. A venit special de la Zürich la Boswil (unde mă aflam în 1983, la o bursă în Elveția). Și-a notat răspunsurile mele, dar mai apoi le-a formulat cum a vrut el mai bine. M-am supărat atunci așa de rău (nu am făcut nimic, căci nu era posibil pentru mine să protestez) dar m-am hotărât să nu mai dau interviuri fără să controlez - nu am reușit întotdeauna, am mai avut întâmplări neplăcute - dar acum știu cum absolutizez controlul. După ce eu am afirmat că la noi în România nu sunt oprimate compozitoarele, dimpotrivă, nu numai că multe studente pot studia compoziția ci și multe compozitoare devin membre ale Uniunii Compozitorilor, instituție cu totul deosebită, nu ca în Germania unde oricine dorește se poate anunța compozitor, integrat în GEMA[1] doar pentru că plătește cotizația de membru și nu îl întreabă nimeni cum arată o partitură. Am spus jurnalistului informația exactă că vin dintr-o lume în care compoziția este studiată profund la conservator, că există un drum lung și sigur iar articolul rezultat avea titlul: *V.D. – Eine Blume in der Wüste (V.D. – O floare în deșert)*, deci nu au luat în considerare că veneam dintr-o lume; am apărut așa, de undeva, de unde, nu se știe, și nici nu e nevoie să se știe. Am știut atunci că devin patrioată și anume o patrioată luptătoare. Pe acest cuvânt minunat, care suna de fapt așa de bine - îmi era străin și îl ironizam în gând când locuiam în România - acum am devenit conștient doritoare să-l pun în aplicare! Revenită în Germania am inițiat atunci în Mannheim (1983), unde primisem o bursă, o arhivă de compozitoare (deci numai femei!) la Biblioteca Orașului, arhivă care este și acum și unde se găsesc printre altele și compozițiile lui Marbe. Doar un an mai târziu, am aplicat aceeași idee a arhivei și la biblioteca Hochschule für Musik Mannheim, e adevărat, cu mai puține partituri, dar partituri ale

[1] GEMA – *Gesellschaft für musikalische Aufführungs - und mechanische Vervielfältigungsrechte*, direcția de monitorizare a copyright-ului muzical din Germania.

https://biblioteca-digitala.ro

compozitorilor din România. Încă un an mai târziu am inițiat, la biblioteca orașului Baden Baden, împreună cu bibliotecara, care acum este la pensie (Jutta Bergengrün), o serie de expoziții cu partituri românești. În anul 1996 am devenit profesor la Universitatea din Oldenburg unde imediat am început să alcătuiesc arhiva. La început am adunat partituri (multe ale mele, aveam dubluri). Bibliotecarul Karl Ernst Went a fost încă de la început uimit de determinarea mea și m-a ajutat tot timpul, el însuși un muzician minunat, foarte bun clavecinist și compozitor. Am tot adunat material din ce în ce mai voluminos, iar în anul 2000 (când am primit postul de profesor – *ordentlicher Professor* la Conservatorul din Graz dar am rămas la Oldenburg căci studenții au protestat împotriva plecării mele) am cerut oficializarea arhivei. Toți s-au așteptat să cer mărirea salariului dar eu am cerut finanțare pentru colocviile săptămânale și mai apoi pentru simpozioanele cu teme exclusiv legate de muzica românească.

A.A.: O mare victorie pentru muzica românească dincolo de hotarele țării!

V.D.: Un adevărat triumf al prezenței muzicii românești în cadru universitar - cadrul în care pregătim muzicienii de mâine, cum am mai afirmat mai înainte când am vorbit de compoziție și sensibilizarea tinerilor pentru o activitate creativă, atât de necesară în aceste vremuri când suntem mai degrabă educați să reacționăm automat la ce ni se dictează. Așadar, acum există: *Das Archiv für osteuropäische Musik*. De asemenea, avem *Publikationsreihe: Das Archiv für Osteuropäische Musik. Quellen und Forschung.* În această serie de publicații, prima carte este Ștefan Niculescu. Cartea este publicată și online la editura BIS a universității noastre[1]. Un triumf absolut: de când s-a publicat primesc încontinuu mesaje din partea celor interesați de muzica maestrului, cartea cuprinzând, printre altele, și lista completă a lucrărilor sale. După modelul acestei cărți au fost și sunt publicate și alte lucrări. Și mă refer aici nu numai la publicarea lucrărilor prezentate la simpozion, ci și a lucrărilor de referință publicate în România - în traducere - a lucrărilor care definesc muzical o

[1] Adresa web la care poate fi găsită publicația este http://d-nb.info/1042524254

https://biblioteca-digitala.ro

epocă anume, **complet necunoscută** lumii occidentale care este Europa însăși. Iar noi - România, suntem nu Estul ci mijlocul Europei. Ce este de asemenea foarte important este că există publicații ‘proaspete’ ale muzicologilor de aici din Germania, care în sfârșit descoperă lumea noastră muzicală și aprofundează lucrări de analiză - esențiale pentru înțelegerea fenomenului muzical românesc în context internațional.

A.A.: Sunteți plecată de mulți ani dar păstrați o legătură vie cu România. Aș vrea să faceți o ”profeție” pentru viitorul muzicii românești, așa cum se profilează el la o privire obiectivă, ”din afară”.

V.D.: Nu este ușor de făcut profeții și nu prea îndrăznesc să fac așa ceva, dar dacă mă întrebați îndrăznesc să spun următorul lucru: zestrea muzicală românească este de o importanță ‘capitală’ cum ar fi spus Ștefan Niculescu. De noi depinde să o punem în valoare. Punerea în valoare înseamnă nici mai mult nici mai puțin decât identitate națională. De această noțiune nu avem de ce să ne ferim, dimpotrivă, trebuie să o cultivăm cât mai adânc. Care sunt strategiile? Este o întrebare bună. Cert este că ele sunt foarte importante și trebuie înfăptuite căci altfel ne vom pierde...

A.A.: Vă mulțumesc!

SUMMARY

Andra Apostu – A Conversation with Violeta Dinescu

Violeta Dinescu: Initially I did not have the intention to settle in Germany. I came here for three days and I have stayed to this day. Ever since I left Romania (to which I feel profoundly connected!) I have not missed it, for I have been carrying Romania in my musical soul. I have been promoting Romanian music ever since I came to Germany. I dare say the Romanian musical legacy is of ‘capital’ importance, as Ștefan Niculescu would have put it. It is up to us to advertise its worth; that is, neither more nor less than acknowledge our national identity. This is a notion from which we must not shrink, but which, on the contrary, we must cherish as deeply as we can.

https://biblioteca-digitala.ro

STUDII

Tragicul contradicțiilor irezolvabile. „Privirea în gol“ a lui Aurel Stroe*

Corneliu Dan Georgescu

1. Noțiunea generală de Tragic
    - 1.1 Prolog
    - 1.2. Modalități de implicare a Tragicului în muzică
    - 1.3. Cu privire la definirea Tragicului
    - 1.4. Privire istorică asupra Tragicului în muzică
    - 1.5. Două strategii de analizare a Tragicului în muzică.
    - 1.6. Transferul modelului dramei din planul metaforic în planul compozițional
      Considerarea Tragicului la un nivel abstract

2. Tragicul în muzica lui Aurel Stroe
    - 2.1. Tragicul în muzica românească
    - 2.2. „Geometria algoritmizată“ și lipsa de afectivitate
    - 2.3. Dramaturgia muzicală. Metafora ca simbol al formei
    - 2.4. Incompatibilități între sisteme de acordaj, sisteme ritmice, limbaje muzicale, nivele informaţionale, opțiuni estetice
    - 2.5. Dimensiuni ale Tragicului la Stroe: „privirea în abis”, golul, suprafețele monotone, „catastrofele”, „degradarea” informației, conflictele irezolvabile, evitarea apoteozelor
    - 2.6. Concluzie. Epilog

https://biblioteca-digitala.ro

1.1. Așa cum adesea se întâmplă în cazul unor mari personalități, în ultimii ani s-a creat în jurul lui Aurel Stroe un fel de mit. Numele său inspiră un respect aproape mistic, care exclude orice critică, abatere de la o anumită viziune asupra sa definitiv stabilită, susținută consecvent de către el însuși, viziune ce se bazează pe o serie de noțiuni ca acelea de morfogeneză, teoria catastrofelor, legile termodinamicii, incomensurabilitatea unor sisteme de acordaj etc. Unele dintre aceste noțiuni-cheie ale *Credo*-ului său muzical necesită o anumită inițiere pentru a fi corect înțelese – chiar și aceasta aparține aurei misterioase a unui mit. Dar tot astfel este implicată și o anumită îngustare a unghiului de vedere: aspectele asupra cărora Stroe nu s-a exprimat sunt mai puțin abordate în cercetarea actuală sau sunt chiar trecute cu vederea. Între acestea ar fi de amintit eficienţa neobișnuită a culorilor sale timbrale, plasticitatea „personajelor" sale muzicale, echilibrul segmentelor formei, dramaturgia ei, și în general, sensul și expresivitatea muzicii sale. Stroe voia ca muzica sa să aibă înainte de toate o *valoare cognitivă* și refuza interpretări care ar fi definit compozițiile sale ca arhetipale, transcendentale, românești etc.; o discuție despre Tragicul muzicii sale ar fi privit-o probabil ca îndoielnică. Cu atât mai mult cu cât, dacă de la Aristotel există o poetică a tragediei și de la Schelling o filozofie a Tragicului [Szondi 1961:7], o teorie coerentă a Tragicului în muzică rămâne o sarcină încă nerezolvată. Dar chiar definirea sensului noțiunii generale de Tragic pune încă probleme.

> „Istoria filozofiei Tragicului nu este nici ea însăși străină de tragic. Ea se aseamănă cu zborul lui Icar. Cu cât mai mult se apropie de noțiunea generală, cu atât mai puțin își păstrează substanța căreia îi datorează avântul ei. La înălțimea unei priviri în structura respectivă [...] ea cade fără puteri în ea însăși." [Szondi 1978:200] **
>
> Această formulare este valabilă pe deplin și în cazul unei teorii a Tragicului în muzică și în această lumină trebuiesc privite cele ce urmează: cu rezervă, dar și cu deschidere.

https://biblioteca-digitala.ro

O discuție despre Tragic în muzică este și va rămâne întotdeauna problematică din multe motive. Ca și în cazul considerării Sublimului, ea presupune o anumită sensibilitate și înțelegere pentru interpretări ale unor sensuri care nu se regăsesc în mod obiectiv la nivelul structurii muzicale – și asta, o spunem deschis, nu stă la îndemâna oricui. O asemenea discuție atinge însă și întrebarea fundamentală, dacă muzica poate exprima ceva, și dacă da, ce și cum anume – și *pentru cine*? Deoarece problema Tragicului muzical privește *percepția muzicii* și, în principiu, fiecare poate recunoaște în muzică ceea ce poate sau vrea el, inclusiv Tragic sau Comic – sau nimic. În contextul lungului lanț al comunicării între intențiile subiective ale compozitorului și subiectivitatea ascultătorului se găsesc însă – împreună cu tehnici componistice, elemente de notație, de execuție, înregistrare, transmitere și recepție – anumite *structuri muzicale*. Chiar dacă acestea sunt aproape întotdeauna susținute și colorate de o anumită tematică literară și funcționează doar într-un anumit context, putem încerca să le descriem obiectiv şi să ne bazăm pe ele în tentativa de a înţelege sensul unei muzici.

1.2. Ne putem referi la patru situații în care Tragicul este implicat în muzică:

1.2.1. muzica *este legată direct de o anumită dramă sau text*, deci, de un anumit subiect literar tragic – ca în genurile muzicii vocale cum ar fi opera, cantata, corul, liedul – de exemplu la Monteverdi, Wagner, Verdi, Enescu, Alban Berg;

1.2.2. unei muzici instrumentale *îi este atribuit un anumit program* – ca într-un poem simfonic sau uvertură de concert - de exemplu la Beethoven în *Coriolan*, la Liszt sau Richard Strauss. Aceste prime două puncte se bazează pe asocierea muzicii cu o tematică literară, care poate conține sau se poate referi la un subiect tragic – asociere care poate îmbrăca și forma mai puțin cunoscută a adăugării ulterioare a unui text unei muzici deja existente [Stollberg 2014:77].

1.2.3. o muzică instrumentală *este caracterizată printr-un titlu ca „tragică“* – ca de exemplu în Simfonia a 4-a ***Tragica***

https://biblioteca-digitala.ro

în do minor D 417, 1816, de Franz Schubert, ***Uvertura tragică*** Op. 81 în re minor, 1860, de Johannes Brahms sau în ***Prolog simfonic la o tragedie*** de Max Reger, op. 108, 1908. Aceasta nu înseamnă însă că muzica respectivă este într-adevăr tragică: simfonia lui Schubert a fost considerată „tragic voită, dar numai patetic reușită“ [Stollberg 2014:405] iar uvertura lui Brahms a fost percepută ca o „melancolie nobilă“ și nu ca o muzică tragică [Stollberg 2014:334]. De altfel, este posibil ca și în cazul unei opere cu subiect literar tragic, muzica să fie doar patetică, melancolică sau chiar neutră.

1.2.4. Tragicul este exprimat *prin anumite structuri muzicale*, ca de exemplu în partea I-a din simfonia a 5-a Op. 18 în do minor, 1818, de Beethoven, în ***Simfonia Neterminată*** în si minor D 759, 1822, de Schubert sau în simfonia a 6-a în la minor, 1903-04, de Gustav Mahler - în cazul căreia doar la cea de a treia execuție a ei a primit atributul de tragică și este de fapt una din puținele simfonii, care au un „final catastrofal“ [Stollberg 2014:640].

> Este evident ca acest ultim punct este punctul critic, deoarece aici nu există vreo asociere cu un conținut explicit tragic; în același timp, el este un punct esențial, deoarece doar el pune la dispoziția celorlalte puncte substanța muzicală potrivită și numai el ar putea răspunde la întrebarea, dacă există un *Tragic imanent muzical*.
>
> În general, ideea înțelegerii sunetului nu din perspectiva regulilor naturii sau societății, ci *autonom*, ca și „*considerarea unei ontologii a muzicii dintr-o rațiune estetică*“ [Hindrichs 2014:7] nu sunt teze unanim acceptate. Deoarece pare la fel de dificil, pe de o parte, a elibera muzica de sensurile sau simbolismul *adăugate* ca și, pe de altă parte, a găsi structuri muzicale, care – separate de contextul lor social-istoric – să (mai) poată exprima ceva *în sine*. Dar nu vom renunța la această idee.

1.3. Referitor la noțiunea generală de Tragic: τραγικός (noțiune care provine iniţial din cuvintele τράγος, *tragos*, „ţap“ și

https://biblioteca-digitala.ro

ᾠδή, *ōdē*, „cântec“ şi desemnează o formă de spectacol apărută în cadrul festivităţilor din Athena în cinstea zeului Dionysos şi permanent dezvoltată) însemnează la Aristoteles – care se referă la tragedie ca *formă literară* – un eveniment, care provoacă în același timp milă (*eleos*) față de cel afectat, ca și teamă (*phobos*) pentru noi înșine și prin aceasta, o purificare (*katharsis*) cu privire la asemenea stări [Aristoteles 1994: 1449b24ff]. Tragediile antice au constituit – prin figuri cum ar fi acelea ale lui Agamemnon, Orestes (Aischylos), Antigone, Œdipus, Elektra (Sophokles), Herakles, Iphigenia, Medea (Euripides) etc. – fondul de bază din care s-a inspirat permanent Tragicul european de mai târziu.

> Noțiunea de Tragic trebuie deosebită de alte noțiuni cum ar fi acelea de patetic, trist, nefericit, melancolic, depresiv, pesimist, zguduitor, fatal, fără speranță, catastrofal, dezastruos, groaznic, suferind, dezolat, apăsător, cumplit etc. Unele înrudiri între noțiuni, în special cu cele de *dramatic* și *sublim*, nu pot fi trecute cu vederea; deoarece Tragicul devine perceptibil doar printr-o anumită dramaturgie, iar în absența Sublimului nu mai poate fi vorba de Tragic: trebuie considerată partea sublimă a Tragicului, deoarece ea există întotdeauna când este vorba de un *efect tragic autentic* [Hartmann 1983:383]. Există multe asemănări și în descrierea Tragicului și a Sublimului [Feger 2007:49-80].
>
> Antonime ale Tragicului sunt noțiunile: comic (cu toate că există și un gen tragic-comic), ironic, vesel etc. iar grotescul poate acționa ocazional atât comic cât și tragic.

Nu avem o definiție unică a Tragicului în muzică, ci doar descrierile unor diferite lucrări care sunt percepute ca tragice – cum ar fi simfonia a 6-a de Mahler deja amintită [Redepenning 2011:326-331] [Stollberg 2014:621-686]).

1.4. Există anumite perioade în care Tragicul muzical era o temă importantă, cum ar fi perioada de după emanciparea muzicii instrumentale la începutul sec. al XIX-lea [Stollberg

https://biblioteca-digitala.ro

2014:47] și în muzica romantismului, perioadă în care noțiunea de Tragic era foarte prețuită, iar atribuirea ei bine cântărită şi, după cum am văzut, adesea contestată. Există însă și alte perioade, care nu au manifestat niciun interes – cum ar fi muzica franceză de după primul război mondial, până către 1930 („les années folles“) [Guilleminault 1962]. Dar, dacă după Berlioz și Saint-Saëns, muzica franceză se distanțase încă din secolul al XIX-lea de cea germană, în general, impresionismul, futurismul, dadaismul, neoclasicismul, adaptările de jazz etc. de mai târziu semnifică un refuz categoric al patosului și dramaticului, și astfel și al Tragicului – dacă nu dorim să vedem în nihilismul disperat al subtextului mișcării dada în forma ei inițială anumite caracteristice tragice. Este discutabil de asemenea, dacă în muzica europeană până la Monteverdi, în tradițiile culturale ale Asiei sau chiar în muzica tradițională în principiu poate fi vorba de Tragic – cel puțin, în sensul în care îl înțelegem noi azi. Iar în contextul modernismului tragedia ar fi „depășită, anacronică, chiar moartă” [Steiner 1963 după Höfele în Menicacci 2016:71]; ea ar fi legată de nihilism și ar fi oricum incompatibilă cu creștinismul, deoarece *Soarta* (μοίρα antică) nu mai este atotputernică, și există *Mântuirea*, care depășește Tragicul [Givone în Menicacci, 2016:21-32]. „Tragicul destinului se transformă în spațiul creștin într-un Tragic al individualității și al conștiinței” [Szondi 1961:74]. Dar chiar noțiunea de Tragic poate avea înțelesuri foarte diferite: Tragicul antic (care a inspirat și Tragicul renașterii și a însoțit apoi întreaga evoluție a operei) nu este același lucru cu Tragicul romantic sau cel al expresionismului. În concluzie, pare absurd a vorbi despre un „Tragic muzical“ general valabil.

1.5. Se pot imagina două strategii pentru a ne apropia de noțiunea de Tragic în muzică. Mai întâi, am putea încerca să definim muzica ce ilustrează teme sau personaje tragice recunoscute ca atare (Œdipus, Elektra, Salomea, Coriolan, Otthelo, Hamlet, Manfred, Brunhilde, Siegfried, Wozzek etc.), deoarece se poate presupune că anumite structuri muzicale sunt preferate în asemenea situații. În al doilea rând, am putea însă considera *principiile abstracte care stau la baza noțiunii*

https://biblioteca-digitala.ro

generale de Tragic la nivel filozofic sau literar, urmând ca apoi să încercăm să aplicăm la muzică aceste principii, selectiv și diferențiat, cu alte cuvinte, să „transferăm" aceste principii la nivelul structurii muzicale. Astfel ar fi, de exemplu, ideea înfrângerii într-o luptă nobilă, dreaptă sau ideea unor conflicte irezolvabile, a rupturii, despărțirii, care provoacă suferință, milă și teamă, dar, în același timp, deschid o perspectivă mai înaltă etc.

1.6. Am putea vorbi despre *tragedii abstracte*, despre *dramă ca model de referință pentru forma muzicală* [Stollberg 2014:48], despre *transferul modelului dramatic de la nivelul metaforic la cel componistic* [Stollberg 2014:60]. Se acceptă faptul că forma sonatei *este în sine dramatică* [Tovey 1944:238], chiar dacă accentuarea *simetriei* în această formă (de exemplu prin repriză) reprezintă un model contrar felului de a înțelege dramatismul [Hinrichsen 1996:16-17] [Stollberg 2014:73]. Pe de altă parte, se consideră și faptul că marea unitate de construcție a dramei grecești ar fi în sine „muzicală" [Schlegel 1803-04:75 după Stollberg 2014:75].

> Se poate pune întrebarea, dacă *muzica tragediei* și *tragedia muzicală* înseamnă același lucru [Leo Schrade 1964 după Stollberg 2016:29], deoarece *tragedia ca formă* nu ar fi în mod necesar tragică, ci doar o formă literară codificată, care se bazează primar pe anumite structuri estetice bine definite [Biet 1997:82-83 după Zaiser în Menicacci 2016:57-70]. În toate aceste situații este vorba de „*paradigmatic plots*" sau „*plot archetype*" [Newcomb 1987:165-67 după Stollberg 2014:29], deci de *Formpatterns*; acestea ar decide conținutul unei opere – deci și un conținut tragic – și nu invers.

In pofida inevitabilelor asociații cu un *sens afectiv* (conflict, suferință, milă, teamă etc.) voi rămâne în ceea ce urmează consecvent la un nivel formal, abstract. Este vorba deci de viața, lupta și înfrângerea etc. structurilor muzicale, de conflicte irezolvabile muzicale, de „lipsa de speranță" pur muzicală, de catastrofe sau „surprize rele" muzicale ca și de o

https://biblioteca-digitala.ro

dramaturgie proprie cu o eventuală evoluție tragică a formei muzicale.

Ca simboluri de mult acceptate ar putea fi citate tema „masculină" și „feminină" a sonatei [Stollberg 2014:28], a formulei „prin luptă spre victorie" sau chiar forma sonată privită ca un model al principiului *per aspera ad astra* [Stollberg 2014:29].

> Aceasta, chiar dacă în simfonia a 5-a de Beethoven, care contează ca un exemplu neîntrecut al acestui model structural, ceea ce reprezintă momentul decisiv al concepției operei și anume, trecerea înscenată teatral către do-majorul majestuos al finalului [Stollberg 2014:130], abia în ultima versiune a sa din 1818 a înlocuit destul de convenţionalul final inițial în do minor, în 6/8, din 1813 [Stollberg 2014:129], un final amintind mai degrabă părțile similare ale simfoniilor în tonalitate minoră ale lui Haydn sau Mozart. Doar prin această schimbare a devenit simfonia a 5-a ceea ce este ea astăzi: o exprimare exclusiv prin structuri muzicale a unor idei ca acelea de „destin", „luptă" şi „victorie", intepretare care abia mai târziu a primit diverse comentarii literare.

Incontestabil este faptul că muzica posedă „proprietăți narative" [Redepenning 2011:317] [Stollberg 2014:30] și mijloace proprii pur muzicale pentru a exprima *cauzalitate, dezvoltare, conflicte, rupturi*, poate și ceea ce numim „Tragicul destinului", al unui „destin muzical".

> „Simfonia ca scenă imaginară" sau „Înscenare prin muzică" sunt titluri metaforice sugestive în acest sens [Redepening u.a. 2011]. Un exemplu clasic ar fi „tema distrusă tragic formal" din finalul uverturii *Coriolan* de Beethoven [după Stollberg 2014:269]: o temă se destramă, moare, dispare. Acest final este receptat în general ca tragic – dar nu și de Eduard Hanslik, care vede aici doar „muzică și nimic mai mult" [Hanslick 1854:87 după Stollberg 2014:282]. Problema

https://biblioteca-digitala.ro

subiectivității unor asemenea constatări ne va însoți permanent.

Se acceptă azi faptul că deosebirea mult discutată în secolul al XIX-lea între o muzică cu program și „muzica absolută“ era motivată mai mult ideologic decât structural și că ea trece pe lângă realitatea muzicală, deoarece granița între aceste două noțiuni este permeabilă [Wiora 1963:388 după Stollberg 2014:29].

Ar trebui privită totuși mai degrabă ca îndoielnică întrebarea, dacă absolut orice întrerupere subită a evoluției unei idei muzicale ar putea în principiu contribui cu ceva la percepția tragică a unei muzici [Stollberg 2014:33]. Deoarece se pune întrebarea: dacă nu se asociază cu o tematică literară, care poate fi explicit tragică, cum anume acţionează acele „*paradigmatic plots*“ sau „*plot archetype*“ [Newcomb 1987:165-67 după Stollberg 2014:29] sau, în cazul nostru, structurile muzicale? Va trebui să reamintim ideea considerării unei ontologii a muzicii dintr-o rațiune estetică [Hindrichs 2014:7] şi să acceptăm faptul că *structurile muzicale au un efect psihic propriu direct, nemijlocit, indepedent de orice argumente literare*. Deci „abstract” este aici doar punctul de plecare (structurile muzicale) şi poate modul de acţionare, efectul final este la fel de emoţional. Dar nu orice „catastrofă” structurală este tragică: un *efect tragic autentic* posedă întotdeauna o dimensiune sublimă, şi acesta este un criteriu decisiv [Hartmann 1983:383].

2. Tragicul în muzica lui Aurel Stroe.

2.1. În ce măsură putem vorbi despre Tragic în muzica lui Aurel Stroe? În muzica românească, noțiunea de Tragic apare mult timp ca străină; această muzică a preferat mult timp în secolul al XIX-lea genuri ca opereta, rapsodia, vodevilul etc. apoi s-a caracterizat în prima jumătate a secolului al XX-lea (spre deosebire de literatură și mult mai aproape de pictură) printr-o estetică dominant liric-pitorească, idilică, „păşunistă”, apelând adesea la folclor (dar nu așa cum au făcut Stravinski sau Bartók, ci mai degrabă pe linia școlilor naționale ale

https://biblioteca-digitala.ro

secolului al XIX-lea) sau la sugestii impresioniste, care apoi – prin „realismul socialist“ ce a dominat motivat politic câteva decenii scena culturală românească – a fost „întregită” cu un patos standard obligatoriu optimist. Tragicul conținut în Œdipus sau în simfonia a 3-a enesciană a fost mai întâi abia receptat ca atare și rareori urmat. Se poate înțelege de ce mulți compozitori ai generațiilor de după 1960 – între care, în primul rând, cei formând așa numita „generație de aur“, căreia i-a aparținut și Stroe – s-au distanțat hotărât de această atitudine. Dar și astăzi, în timp ce parodia sau absurdul sunt „la ele acasă”, chiar şi a vorbi numai despre Tragic în România – şi nu numai în România – provoacă o oarecare nedumerire și confuzie.

Conform punctului de vedere enunțat, vom căuta la Stroe, Tragicul implicat în structura muzicală și nu pe cel din operele sale inspirate de tragedii antice, explicabil literar.

> Un Tragic în sensul romantismului german sau al post-romantismului nu poate fi pus în discuție în cazul lui Stroe: cu toate că el și-a exprimat constant entuziasmul faţă de Gustav Mahler sau faţă de ultimele cvartete ale lui Beethoven, muzica sa pare mai degrabă să aparțină unei estetici pe linia Debussy-Satie, Strawinsky-Bartók, Messiaen, Xenakis, Varése, Ives. Prin aceasta, ea este dominată de un *Weltanschauung* care se opune Tragicului romantic al marei simfonii germane și – până la un punct – în general „condamnă” orice patos eroic sau tragic ca „lipsit de gust“.

2.2. Lucrări timpurii, dar semnificative ale lui Stroe, cum ar fi între altele ***Arcade*** pentru orchestră cu orgă și Ondes Martenot, 1962, ***Muzica de concert pentru pian şi orchestră***, 1965, sau ***Laude I*** pentru 28 coarde, 1966, care constituie o grupă specială în creația sa, se bazează în mod esențial pe *structuri geometrice extrem de economice din punct de vedere informațional*, pe algoritmuri elementare, explicite sau implicite. Am putea vorbi în aceste cazuri despre o ciudată *lipsă a oricărei afectivități convenționale*, despre structuri aproape scheletice, care au în sine o valoare cognitivă, ca un obiect

https://biblioteca-digitala.ro

natural și nimic mai mult. Acest scop a fost adesea asumat explicit de către compozitor. De remarcat faptul ca cel puţin perfecţiuna geometrică a ***Arcadelor*** frizează Sublimul.

2.3. În perioada următoare, trecând peste propriile declarații ale compozitorului orientate exclusiv pe analogii cu știința, muzica lui Stroe posedă o dramaturgie pregnantă. Această dramaturgie o relevă indirect el însuși uneori, prin asocieri metaforice. Astfel operele sale târzii sunt dominate de formulări ca: „*des formes naissent dans un milieu homogène*", *„le carnaval d'Arlequin", „ascension vers une mélodie lointaine"*, „*stabile reprise par raréfaction du multimobile*", *„un reste non assimilé", „les derniers survivants", „forme à l'état naissant", „anachrouses et chutes lentes"* etc.

> Într-o formă sau alta, muzica a apelat întotdeauna la metafore pentru a exprima aspecte tehnice componistice, cum ar fi prin termeni ca *legato, allegro, crescendo*, *acut, grav, scară melodică, culoare, major și minor* etc. sau indicații uzuale ca *scherzando, con calore* sau *morendo* pentru a defini caracterul ei. În partiturile lui Stroe, metaforele acționează ca sugestii practice, care – conform declarațiilor sale – au rolul de a ajuta interpreții să înțeleagă mai bine sensul muzicii.

Asemenea sugestii apar însă și în titlul unor compoziții, și aici pot avea un alt efect. O denumire cum ar fi ***Humoresca cu două priviri în gol*** pentru ansamblu cameral și orgă sau sintetizor, 1997, denumire care a sugerat și titlul studiului de faţă, nu este altceva decât *descrierea fidelă a unui procedeu muzical*, care – prin dramaturgia sa – creează o atmosferă tensionată: o muzică ritmică, predominant jucăușă, inspirată de o colindă care apare repetitiv, permanent variată, pe un fundal de orgă, este brutal întreruptă de o suprafață plată, non-informațională (un extins *tenuto flageoletti* la vioară ce se încheie cu un *glissando* descendent și este însoțit de sunete eterice *Piatti con arco* sau *Multiphonics* la oboi), suprafață care evocă golul, nimicul – o surprinzătoare suspendare, ruptură, „moarte" a unei structuri muzicale.

https://biblioteca-digitala.ro

Carillons et échos. Six préludes solennels pentru ansamblu cameral (2 Glockenspiels și 2 Vibraphons – nr. 2 *anche* Tam-Tam, 1 Xylophone sau Xylorimba, 2 Synthesizers, vioară, violă, cello, bas), 2000, preia aceeași idee – contradicția între o muzică mișcată, în acest caz, festivă, și gol, între ordine și nimic. Ideea este valorificată aici și mai consecvent, chiar dacă efectul tragic pare diminuat.

> In principiu domnește în ***Carillons et échos*** o atmosfera festivă, solemnă. Dar cum evoluează această atmosferă? Piesa constă din şase dialoguri numerotate ca atare de compozitor (în realitate opt); acestea se execută în *attacca* şi constau din opoziția între un segment A (*Allegro deciso* – ff, ritm *giusto,* pentatonic, permanent variat, clar structurat) și un segment B (*rubato, tenuto, ppp, calmo–estatico*, intitulat și *Elegia,* cu scurte *ostinati,* nestructurat, cu un caracter impresionist). În cadrul segmentului B apare și un *scherzino* (care aduce ecouri din A) și un lung și lent *glissando lento*, un gest preferat al lui Ștroe. Partea a 4-a este o culminație, a 5-a un fel de repriză, în partea a 3-a apare şi o sugestie verbală decisivă: „The loud lament of the disconsolate chimera“ („Plângerea himerei neconsolabile”) (din T. S. Eliot's „Tea Time Allusions“), care – alături de *Coda* – aruncă o lumină deosebită, deloc festivă sau optimistă, asupra întregii piese.

Ciudata temă principală din ***Prairies-Prières*** pentru saxofon și orchestră mare, 1992–93 (titlul este aici, lăsând la o parte explicațiile anecdotice ale lui Stroe ca și aliterația căutată, o legătură sugestivă între *Rugăciune*, o practică spirituală, omenească și *Pustiu*, deci din nou gol) este reprezentată printr-un singur ton, lung, strident al saxofonului *sopranino* (mi b 5, efect sol b 5).

> Acest ton, care acționează ca un fel de strigăt primitiv, lipsit de expresie, dispare aproape complet de patru ori sub masa sonoră a unui haos orchestral abia analizabil auditiv, sau vine în conflict cu o muzică

https://biblioteca-digitala.ro

grotescă tip Arlequin; fiind prin stabilitatea sa evenimentul cu cea mai mică probabilitate de apariție în acest haos, el se impune ca temă centrală. El rămâne însă la ultima sa apariţie (cele 24 de măsuri ale Codei în tempo *doime cu punct=48 MM,* ceea ce dă o durată de cca. 30“ *tenuto*, fără a se respira perceptibil) la sfârșitul piesei complet singur („*un dernier reste*“), ca un fel de strigăt disperat. Aceasta este expresia singurătății și a unui gol definitiv, greu de descris în cuvinte: este un gest pur muzical. Ar fi absurd să căutam aici un program literar - structurile muzicale vorbesc aici limba lor proprie, o cu totul alta decât limba „normală“, orientată pe noțiuni; de această limbă avem nevoie doar pentru o explicație aproximativă, nu însă pentru percepția intuitivă a unor asemenea gesturi muzicale.

Ca de obicei, Stroe nu s-a exprimat cu privire la semnificaţia acestui gest, dar nici nu a combătut explicaţia expusă mai sus. Faptul că există și alte interpretări ale rolului acestui ton ne reamintește inevitabila subiectivitate a „descifrării” unor asemeni gesturi muzicale: el ar fi un „strigăt simbolic de bucurie la contactul cu lumina primordială“ [Petecel 2011:64].

Acesta este și un bun exemplu pentru teza potrivit căreia – în mod similar cazului în care se încearcă să se descrie Sublimul - *componenta tragică a unei muzici nu poate fi definită punctual, într-o anumita structură, ci devine inteligibilă doar prin considerarea integrală a contextului, respectiv a dramaturgiei întregii piese*. Astfel, sensul tragic al acestui ton ni se dezvăluie numai dacă privim funcția sa în întreaga piesă.

Aparent altfel, formula mecanică, minimalistă a *ostinato*-ului din finalul ***Sonatei a 3-a pentru pian***, „*En palimpseste“,* 1991, reduce în mod similar bogata informație muzicală de până acum la zero: în locul sintezei așteptate, răsună la nesfârșit o formulă ritmică obsedantă (un posibil fragment de colind?), care pare să vrea să șteargă orice amintire, în acest caz, a unei reprize. Aceasta este din nou o „privire în gol”, chiar dacă de un alt fel. Finalul poartă indicația: „*Dévelopement sur deux accords et un cluster - Allegro con gioia*“. Poate a vrut

https://biblioteca-digitala.ro

compozitorul să exprime altceva decât exprimă muzica sa? Deoarece Stroe s-a exprimat clar cu alte prilejuri referitor la acest final: ar fi vorba de intenţia clară de a exprima o stagnare, „îngheţare” a informaţiei.

> Cu puține excepții – de exemplu concertele pentru clarinet sau acordeon – compoziţiile lui Stroe nu au un final optimist, apoteotic. Dar Stroe nu vedea în principiu în finalele sale nici triumf, nici tragedie, ci mai degrabă „un fel de îndepărtare […]. Nici o piesă nu se sfârșește […] triumfal. Nu se sfârșește tragic. Nu este moartea cuiva. Nu știu ce e […], dar nu este moartea cuiva, ci este o îndepărtare. Ai impresia că devine din ce în ce mai piano, că se-ndepărtează. […] Un fel de *perdendosi*.” [Stroe 2001:436]
>
> Nu este vorba numai de o altă nuanţă aici: se cuvine să reamintim faptul ca Stroe operează conştient doar cu structuri muzicale şi nu doreşte să vadă în ele nimic altceva decât *operaţii cu structuri muzicale*. Ceea ce nu însemnează însă că ele nu pot fi interpretate.

Iar ***Mozart-Introspections*** pentru trio de coarde, 1994, se încheie, după o tensionată prelucrare a unui motiv cromatic din simfonia nr. 40 în sol minor de Mozart KV 550 (măsurile 24-32 din final - acest pasaj este vestit, deoarece el conține nu mai puțin de unsprezece sunete cromatice la rând, în zig-zag, sunete provenind dintr-o septimă micșorată transpusă de cinci ori la o cvartă descendentă pe notele fa-do-sol-re-la), cu un *Valse vide*, mecanic, minimalistic, nu departe de grotesc, poate parodia unui dans de salon. Acest final, ca și stridentul *premere* din centrul compoziției, contrazic eleganța spiritului mozartian și aruncă o lumină tragică asupra sa.

> Evident, pe Stroe nu îl interesează aici spiritul mozartian, ci dezvoltarea sistematică, neconvențională, ușor excentrică a fiecărui detaliu al scurtului citat. Piesa constă din şase parți bine diferențiate, puternic contrastante. Culoarea timbrală joaca un rol esențial, ca adesea la Stroe, iar materialul este extrem de economic

https://biblioteca-digitala.ro

folosit: fiecare parte – cu excepția părții a 5-a – se bazează pe doar câteva idei, mai ales timbral definite (de ex. *tremolo, glissando, pizz-legno, premere, flageoletti*). Contrastele între părți sau în interiorul lor sunt atât de mari (culoare timbrală, registru, mod de organizare a duratelor, principiu formal, continuitate) încât putem vorbi de *limbaje muzicale incompatibile*. O disoluție a ideii există în fiecare parte (lungi *tenuto*-uri, diminuarea densității sau a pregnanței culorii) și este perceptibilă și la nivelul întregii piese. *Golul* persistă permanent în fundal și este mai mult sau mai puțin pregnant sugerat prin gesturi muzicale cum ar fi întreruperea continuității prin pauze lungi, distanţele mari între registre extreme, repetările mecanice, „degradarea" informației muzicale.

Dar asemenea gesturi pot apărea și la începutul unei lucrări: Cele 21 coloane sonore abia diferențiabile *Multiphonics* la patru oboaie [preluate din Veale, Mahnkopf 1998, după Petecel 2011:65], stridente și sublime în același timp, părând a proveni din altă lume, care deschid ***Ciaccona con alcune licenze*** pentru orchestră, 1995, sună iritant, ciudat, monoton, apăsător, fără speranță, ca un fel de „introducere în infern".

2.4. Conflictul sistemelor de acordaj incomensurabile definite de Daniélou pe baza confruntării unor principii matematice cu paradigme culturale diverse [Daniélou 1959]), așa cum acest conflict apare – începând cu concertul de clarinet, 1974-75, și cu operele sale, 1972-81, și valorificat apoi intensiv în aproape fiecare piesă a perioadei Mannheim – a fost adesea comentat [Georgescu 2009] [Szilágyi 2013].

Cele patru sisteme de acordaj definite de Daniélou sunt:

2.4.1. Sistemul armonicelor naturale (sau "sistemul acustic") se bazează pe un ton fundamental şi pe intervale definite prin multiplii acestuia;

2.4.2. Sistemul ciclului cvintelor sau pitagoreic (sau "sistemul pentatonic") se bazează pe intervale

https://biblioteca-digitala.ro

definite prin puterile numerelor 2 şi 3; sunelele sale – cvinte succesive - se raportează exclusiv unul la celălalt, formând un şir omogen, fără centru;

2.4.3. Sistemul modal foloseşte intervale definite prin raporturi proporţionale, concretizate în scări modale, adesea heptatonice dar nu numai, şi funcţii specifice;

2.4.4. Sistemul temperat (în forma sa actuală propus de A. Werkmeister, 1691) împarte octava în 12 intervale egale, bazate pe rădăcini de ordinul 12 ale lui 2.

De amintit aici ar fi doar faptul că irezolvabila tensiune astfel generată implică adesea și o componentă tragică. Stroe însuși vedea *Multiphonics* ca pe un al 5-lea sistem, pe care el l-a introdus în conflict cu toate celelalte patru. Între aceste sisteme nu poate exista conciliere. Și tocmai aceasta este condiția tragediei: „Orice Tragic de bazează pe o contradicție nerezolvabilă; odată ce apare sau este posibilă o conciliere, Tragicul dispare“ [Grumach în Szondi 1961:30]. Stroe a vorbit mult despre o „ruptură“ de netrecut, „periculoasă“, care ar „străpunge“ muzica sa și ar amenința „să distrugă unitatea operei“ și s-a privit doar mult mai târziu ca un „constructor de punți între culturi“ [Arzoiu 2011:11] [Kohli 2011:80], ceea ce sună evident mai frumos şi găseşte mai multă înţelegere.

Dar contradicții există nu numai între sistemele de acordaj incomensurabile, ci și între sistemele ritmice (*giusto - rubato*), în special însă între *informal* (haosul incontrolabil al Mobilelor sau *glissando*-urilor*)* și liniile *detaliate* („écoute fine“: melodii simple, voit copilărești, „naive“) sau între ***maximă complexitate*** şi ***maximă simplitate***, între *clusters* cu ambitus redus sau larg sau disonantele *Multiphonics* și armoniile consonante, între continuum și discontinuitate și, în general, între diferitele „limbaje muzicale“ ce se confruntă voit în muzica sa. Alături de ***Prairie-Prières*** și ***Carillons et Échos***, titluri cum ar fi ***Capricci et Raga*** sau ***Chorales et Comptines*** oglindesc în sine o dualitate intenționată, o contradicție irezolvabilă.

O altă contradicție fundamentală există la Stroe între concepția sa, orientată dominant în sensul esteticii franceze (de exemplu, interes pentru culoare timbrală, construcția formală

https://biblioteca-digitala.ro

bazată pe juxtapoziția segmentelor, colaj sau palimpsest) și principiul morfogenetic, care regizează dezvoltarea muzicii sale, principiu evident preluat din muzica tipic germană a unui Gustav Mahler; la aceasta se adaugă structuri inspirate explicit din folclorul românesc (mai ales *Colinde* – în mod direct în sonatele de pian sau ***Humoreske*** şi indirect în „colinda infinită" din ***Ciaccona***), dar și sugestii sau citate din alte tradiții culturale (de exemplu, africane sau asiatice, ca în ***Quintande*** pentru suflători, 1984, sau în ***Lieduri*** pe versuri de Morgenstern pentru voce, saxofon şi percuţie, 1987). Dacă și George Enescu a fost animat permanent de o viziune pan-europeană [Georgescu: 2011], topirea unor componente culturale contradictorii sună la Stroe cu totul altfel: nu se tinde către nicio sinteză, dimpotrivă, contradicțiile sunt prezente la el în întreaga lor acuitate.

O ultimă contradicție despre care am putea vorbi ar fi aceea între intențiile sale și realitatea muzicală, planuri care nu concordă întotdeauna. Contradicțiile menţionate privesc desigur nu numai muzica lui Stroe, în această combinație sunt însă rareori de găsit.

2.5. Acestea ar putea fi caracterele unei viziuni muzicale proprii a lui Stroe, care sugerează Tragicul:

2.5.1. golul, vidul, abisul, lipsa mișcării, a devenirii, a „vieții"

2.5.2. monotonia unei geometrii algoritmizate, a suprafețelor plate, fără expresie

2.5.3. rupturile, „catastrofele" care retează brutal evoluția unei structuri complexe

2.5.4. consecventa disoluție a structurilor, pierderea treptată sau degradarea, „moartea" informației

2.5.5. imposibilitatea unei unități (în accepțiune normală) a operei din cauza contradicțiilor irezolvabile, a conflictelor neintegrate

2.5.6. evitarea apoteozelor sau a finalurilor optimiste, a oricărei forme de afectivitate sau sentimentalism

https://biblioteca-digitala.ro

2.6. Concluzie: Se pare că însuși felul de a vedea muzica al lui Stroe implică o dimensiune tragică, ca o proprietate esențială, chiar dacă ea nu se reduce la această dimensiune. Dintr-o multitudine de componente diferite, alăturate de el măiestrit într-o construcție voit tensionată, instabilă, din acest joc savant cu informația muzicală, rezultă o versiune originală a Postmodernismului, în care, de altfel, o anumită radicalitate a Modernismului supraviețuiește: și aceasta este o contradicție și aparține unei viziuni proprii.

Preferința sa pentru conflicte irezolvabile, catastrofe, disoluție, în special însă pentru gol, evitarea apoteozelor sau a finalurilor optimiste, a oricărei forme de afectivitate, mai degrabă interes pentru grotesc sau violenţă, chiar preferința sa timpurie pentru o geometrie algoritmizată, cu suprafețe monotone, „fără viață", conduce la o imagine particulară, rece, obiectivă despre artă și despre lume - ca o privire neutră asupra unui fenomen natural sau a unui obiect. Rezultă o muzică solid construită, complexă, în același timp fascinant de frumoasă și „lipsită de suflet", rece și sublimă, pură și tragică. A accepta și prețui aceasta nu este ceva de la sine înțeles, deoarece *nu este vorba de un tragic obișnuit, ci de o formă specială a unui tragic abstract, structuralist, care exclude aproape orice participare afectivă a auditorului și îi solicită mai ales o participare intelectuală.* Poate din această cauză este muzica lui Stroe doar pentru cei ce îl înţeleg bine şi împotriva declaraţiilor sale, nu numai permanent interesantă, ci şi profund impresionantă, emoționantă. Și, sub acest aspect, unică.

Corneliu Dan Georgescu: Neckarsteinach,
în germană: octombrie 2016; în română: mai-iunie 2017

* Textul de faţă reprezintă traducerea în limba română a comunicării *„Die Tragik der unlösbaren Widersprüche. Aurel Stroes „Durchblick ins Leere"*, comunicare susținută la simpozionul internațional de muzicologie de la Delmenhorst, 28-30 octombrie 2016 având ca temă *Die tragische Dimension*

https://biblioteca-digitala.ro

der Musik von Aurel Stroe, simpozion organizat de *Carl-von-Ossietzky Universität* din Oldenburg în colaborare cu *Hanse-Wissenschaftskolleg – Institute for Advanced Studies* din Delmenhorst sub conducerea prof. Violeta Dinescu și Roberto Reale sub titlul *Symposium Zwischen Zeiten 2016*. Comunicarea amintită a fost însoțită de proiecția unei prezentări în format PowerPoint care conținea tabele analitice, exemple de partituri și exemple sonore.

O formă prescurtată, purtând titlul prezentului studiu a fost prezentată la simpozionul internațional de muzicologie de la Bucureşti *Aurel Stroe and Pascal Bentoiu - International Musicology Symposium*, 27 mai 2017 din cadrul SIMN, simpozion organizat de UNMB sub conducerea prof. Olguţa Lupu. Şi această comunicare a fost însoțită de proiecția unei prezentări corespunzătoare în format PowerPoint. Deoarece se presupune însă că lucrările lui Aurel Stroe amintite aici sunt cunoscute de cei mai mulţi dintre cititorii acestui text, am renunţat la exemplificări.

** Toate traducerile citatelor din text îmi aparţin.

BIBLIOGRAFIE:

Almén, Byron, *Narrative Archetypes: A Critique, Theory and Method of Narrative Analyse*, in: Journal of Musik Theory 47 (2003), p. 1-39

Aristoteles, *Poetik*. Griechisch/deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Bibliografisch ergänzte Ausgabe, Stuttgart 1994

Arzoiu, Ruxandra, *Timpul nemântuit. Paradigme culturale în muzica lui Aurel Stroe*. Institutul Cultural Român, Bucureşti 2007

Daniélou, Alain, *Traité de musicologie comparée,* Paris, 1959

Dediu, Dan, *Cu Aurel Stroe prin cotloanele minții și bizareriile muzicii - eseu morfogenetic.*

www.centrulculturalbusteni.ro/articole/stroe_id_dediu.pdf (cercetat pe 25.10.2016)

Feger, Hans, *Erhaben ist das Tragische. Kant – Schiller – Schelling.* In: Jost Hermand (Hg.), Positive Dialektik. Hoffnungsvolle Momente în der deutschen Kultur. Festschrift für Klaus Berghahn zum 70. Geburtstag. Bern 2007, p. 49-80

Finscher, Ludwig, *Zwischen absoluter und Programmmusik. Zur Interpretation der deutschen romantischen Symphonie.* In: *Über Symphonien. Beiträge zu einer musikalischen Gattung*, hrsg. von Christoph-Helmar Mahling, Tutzing 1979, p. 103-115

https://biblioteca-digitala.ro

Georgescu, Corneliu Dan, *Aurel Stroe, Alain Daniélou și ideea sistemelor de acordaj incompatibile*. În Muzica 3/2009 p. 47-68

Georgescu, Corneliu Dan, *Widersprüchliche stilistische Aspekte im Oeuvre Oeuvre Enescus*. În: *Proceedings of the George Enescu International Musiccology Symposium*. UCMR Bucharest, 2011. Editura Muzicală, București 2011, P. 39-44

Georgescu, Corneliu Dan, *Aurèle Stroe: Prairie-Prières*, Vortrag, Oldenburg 2013

Givone, Sergio, *Nihilismus und tragisches Denken*. (Aus italienischen von Christina List). In: Menicacci, Marco, *Das Tragische: Dichten als Denken. Literarische Modellierungen eines* pensieroso Tragico. Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2016, p. 21-32

Guilleminault, Gilbert, *Les Années folles*. Edité par Denoël, Paris 1962

Hanslick, Eduard, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig 1854. Historisch-kritische Ausgabe, hrsg. von Dietmar Strauß, Mainz u.a. 1990

Hartmann, Nikolai, *Ästhetik.* Walter De Gruyter & Co., Berlin 1983

Hindricks, Gunnar, *Die Autonomie des Klanges. Eine Philosophie der Musik*. suhrkamp taschenbuch wissenschaft, Suhrkamp, Berlin 2014

Hinrichsen, Hans-Joachim, *Sonatenform/Sonatenhaptsatzsform*, în HmT, Bd. 6, 1996

Menicacci, Marco, *Das Tragische: Dichten als Denken. Literarische Modellierungen eines* pensieroso Tragico. Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2016

Müller, Kanzler (Friedrich) von, *Unterhaltungen mit Goethe*. Hrsg. von Ernst Grumach. Weimar 1956

Newcomb, Anthony, *Schumann and Late Eighteen-Century Narrative Strategie*. In. 19th-Century-Musik 11 (1987), p.164-174

Petecel, Despina, *Drumul spre transcendenţă*. In: *Aurel Stroe și tradiţia muzicală contemporană*. Editura UNMB, Bucureşti, 2011, p. 58-79

Redepenning, Dorothea, *Die Symphonie als imaginäre Bühne.* In: *Inszenierung durch Musik. Der Komponist als Regisseur*. Hrsg. von Dorothea Redepenning und Joachim Steinhauer. Bärenreiter, Kassel u.a. 2011, p. 317-335

Stollberg, Arne, *Tönend bewegte Dramen*. Edition Text und Kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH, München 2014

Schlegel, Friedrich, *Geschichte der europäischen Literatur*. 1803-04. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hrsg. von Ernst Behler, Bd. 11: *Wissenschaft der europäischen Literatur: Vorlesungen, Aufsätze und Fragmente aus der Zeit von 1795-1804*, München u.a. p. 1-185

Schrade, Leo, *Tragedy în the Art of Musik. The Charles Eliot Norton Lectures*, 1962-1963, Cambridge/Mass. 1964. Aus dem Englischen übertragen von Erich Ryf: *Vom Tragischen în der Musik*, Mainz 1967.

Stroe, Aurel, *…aşa cum a stat Nietzsche în faţa unei pietre…* In: Secolul 21, 1-6/2001, p. 435

https://biblioteca-digitala.ro

Szilágyi, Ana, *Inkommensurabilität în Aurel Stroes Musik am Beispiel seiner Opern-Trilogie „Orestie“.* Praesens Verlag, Wien 2013

Szöndi, Peter, *Versuch über das Tragische*. Insel Verlag, Frankfurt am Main 1961

Steiner, Georg, *The Death of Tragedy*, London 1963

Tovey, Donald Francis, *Musical Articles from Encyclopedia Britannica*, London 1944

Veale, Peter und Claus-Steffen Mahnkopf, *Die Spieltechnik der Oboe. Ein Kompendium mit Anmerkungen zur gesamten Oboenfamilie.* Mit CD, Bärenreiter Verlag, Kassel, 3. Auflage 1998

Wiora, Walter, *Zwischen absoluter und Programmmusik*, in: Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag, hrsg. von Ana Amalie Albert und Wilhelm Pfankuch, Kassel u.a. 1963, S.381-388

Zaiser, Rainer, *Von der Tragödie zum Tragischen: Phèdre und die Modernität von Racines tragischem Denken*. In. Menicacci, Marco, *Das Tragische: Dichten als Denken. Literarische Modellierungen eines* pensieroso Tragico. Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2016, p. 57-70

*** *Aurel Stroe și tradiţia muzicală europeană*. Ediţie îngrijită de Ana Szilágy și Sabina Ulubeanu. Glissando – Editura UNMB, Bucureşti 2011

*** *Musiques. Une encyclopèdie pour le XXIe siècle. 5: L'unité de la musique.* Sous la direction de Jean-Jacques Nattiez**.** Actes Sud / Cité de la Musique 2007 (Titre original: *Enciclopedia della musica. L'unita della musica*. Giulio Einaudi Editore s.p.a. Turin 2005)

SUMMARY

Corneliu Dan Georgescu

The Tragic Dimension of Unsolvable Contradictions. Aurel Stroe's "Privirea în gol" ["Staring into Emptiness"]

In order to tackle the issue of the Tragic Dimension in Aurel Stroe's music we must overcome two major impediments from the very beginning. On the one hand, defining the Tragic Dimension in music is a critical topic anyway, often overlooked in certain periods of music history and difficult to look at objectively; on the other hand, Aurel Stroe was a fierce structuralist, in the best Romanian-French tradition, and always asserted that in his music he only saw structures with cognitive value and nothing more. Consequently, unlike other fields,

https://biblioteca-digitala.ro

especially scientific ones, to which he often made reference, he avoided commenting on any idea connected to the significance of his music, including any possible tragic significance.

Analysing his music we shall remark on the originality of his point of view step by step, a point of view that implies not only a particular aesthetics, but also a complex personal view of the world. His consistent preoccupation with certain contemporary scientific theories as well as his assimilation of the contribution of various artistic trends – modern, post-modern or belonging to the traditions of other continents – is materialised in a music that seems to intend to be some sort of synthesis of the whole human knowledge and experience. At the same time, this music has a unique sensorial power of impact due to its scholarly "juggling" with musical structures. Among others, perhaps because he wanted to preserve the informational value of certain contradictory elements in its acutest form, his music is a music of unsolvable contradictions that occur on multiple planes, without tending towards a synthesis. The Tragic Dimension seems to be one of its essential characteristics. This is not an ordinary Tragic Dimension, as in ancient tragedy or in the Romantic music of the nineteenth century, but something entirely different...

https://biblioteca-digitala.ro

ESEURI

INTERPRETAREA MUZICALĂ (I)
- tipuri/stadii, coordonate, categorii -

George Balint

Considerăm faptul *interpretării muzicale* ca propriu, deopotrivă: *compozitorului* (proiectant), *instrumentistului* (executant); *auditorului* (beneficiar). Tipul fiecăruia, înţeles şi ca *stadiu* interpretativ, se poate numi în raport cu o serie de criterii condiţionale: *forul* (mediul) lăuntric (sensibil); *acţiunea aproprierii* (conturării de fond a) obiectului ca valoare; *modul de conexiune* (interfaţare) în fapt. Acestora li se adaugă aspectele interpretării specifice în trei faze de obiectualizare: *iniţiere* (subiectivare); *procesare* (transformare); *realizare* (obiectivare) ─ prin care interpretarea se edifică intenţional dinspre interioritate (persoana individuală/particulară) către exterioritate (persoana comunitară/plenară). Înainte de a comenta pe larg diferitele ipostaze ale interpretării muzicale, propunem drept bază de referință tabloul de sinteză din fig. 1.

I. Interpretare componistică

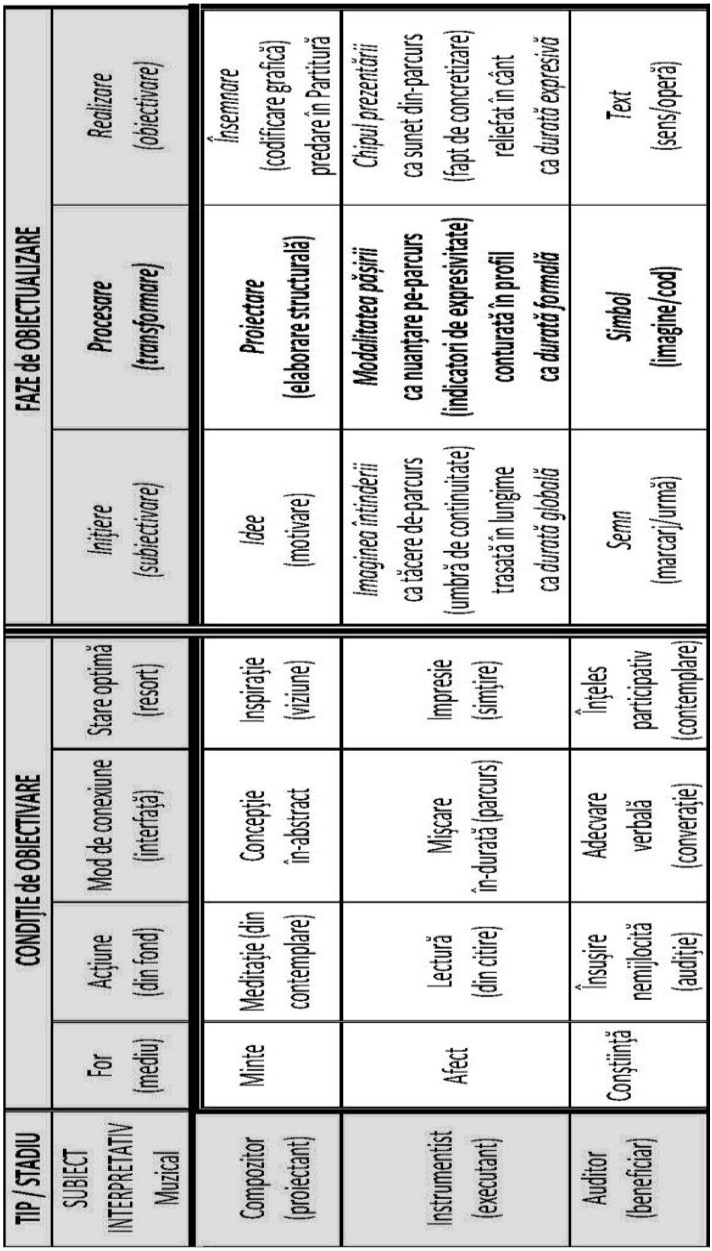
În general, obişnuim să atribuim doar instrumentistului calitatea de interpret, întrucât atât obiectul-suport al interpretării ─ *partitura* (notația grafică) ─, cât şi cel rezultat (redat) ca *sunet* (prin denotarea partiturii) au o reprezentare materială (concretă). Însă și compozitorul interpretează. Doar că obiectul său nu este de natură materială, ci ideatică. Suportul interpretării componistice survine dintr-o meditaţie prin contemplare mentală, pînă la atingerea unei stări optime de inspiraţie (viziune) din care se va genera conceptual un *motiv ideatic*. Înțelegem că ideea componistică nu rezultă exclusiv spontan, ci este expresia unui act de voinţă resortat în mediul

https://biblioteca-digitala.ro

unei stări (trăiri) lăuntrice care se transformă în meditaţie. Pornind din stadiul meditativ ideea se conceptualizează treptat ca proiect, finalizat apoi în/ca partitură. Așadar, partitura realizată de compozitor este rezultatul interpretării de natură conceptuală a unei idei proiectate spre a se materializa sonor. Faptic, compozitorul nu edifică sonor, ci ***elaborează*** *imaginea sunetului* prezentat (înscris/codat) în obiectul (suportul grafic) de partitură. Pentru el ideea este propriul-dat pe care interpretează conceptual un *proiect de configurare sonoră*. Pe traseul *idee→**proiect**→notaţie* are loc procesul compoziţional. La propriu, interpretarea componistică se articulează în a doua fază, odată cu realizarea proiectului. În faza ultimă (a treia), partitura muzicală constituie modul livrării proiectului componistic ideatic într-o materialitate *in-* şi *pre*-sonoră. Ea ne apare astfel sub funcţia deschiderii şi, totodată, *adresării* dinspre lăuntricul individual şi volitiv (*dintru* sine-*eu*) către realitatea unei lumi în aşteptare întâmpinătoare (*întru* sine-*noi*). În concluzie: pe fondul unei stări de inspiraţie, in nuce avem o *idee* de compoziţie, sui-generis se elaborează un *proiect* care se finalizează apoi de facto în/ca *partitură* (notaţie). Mediul de substanţă al interpretării componistice este de natură *mental-contemplativă* (orientată lăuntric), având ca interfaţă (de conexiune/adecvare cu exteriorul) *conceptul* (în abstract de spaţiu-timp). *Contemplarea prin-concept* (meditaţie) defineşte specificul interpretării muzical-componistice.

Generic, definim obiectul intenţiei interpretativ-componistice din faza medie, de proiect, prin *concepţia structurării formei* (muzicale), de reperat pe trei aspecte: *substanţă ideatică*; *interfaţă*; *cadru*. Raportat fiecărui aspect deosebim trei perspective de aboradare a obiectului: *Dat informal* (de compus) ca *idiom muzical*; *Luat formal* (de procesat) ca *unitate de construcţie*; *Predat artistic* (de considerat) ca *lucrare de compoziţie muzicală*. Vizualizate pe tabloul unei diagrame (fig. 2), sub aspectul conjuncţiei *reper obiectual-perspectivă interpretativă* se pot identifica şase poziţii pe care le ordonăm câte trei, pornind de la o poziție generică pe fiecare rând (R):

https://biblioteca-digitala.ro



TIP / STADIU	CONDIȚIE de OBIECTIVARE				FAZE de OBIECTUALIZARE		
SUBIECT INTERPRETATIV Muzical	For (mediu)	Acțiune (din fond)	Mod de conexiune (interfață)	Stare optimă (resort)	*Inițiere (subiectivare)*	***Procesare (transformare)***	*Realizare (obiectivare)*
Compozitor (proiectant)	Minte	Meditație (din contemplare)	Concepție în-abstract	Inspirație (viziune)	*Idee* (motivare)	***Proiectare*** (elaborare structurală)	*Însemnare* (codificare grafică) predare în Partitură
Instrumentist (executant)	Afect	Lectură (din citire)	Mișcare în-durată (parcurs)	Impresie (simțire)	*Imaginea întinderii* ca tăcere de-parcurs (umbră de continuitate) trasată în lungime ca *durată globală*	***Modalitatea păsirii*** ca nuanțare pe-parcurs (indicatori de expresivitate) conturată în profil ca *durată formală*	*Chipul prezentării* ca sunet din-parcurs (fapt de concretizare) reliefat în cânt ca *durată expresivă*
Auditor (beneficiar)	Conștiință	Însușire nemijlocită (audiție)	Adevărare verbală (conversație)	Înțeles participativ (contemplare)	*Semn* (marcaj/urmă)	***Simbol*** (imagine/cod)	*Text* (sens/operă)

Fig. 1 Tipuri/stadii de interpretare muzicală

https://biblioteca-digitala.ro

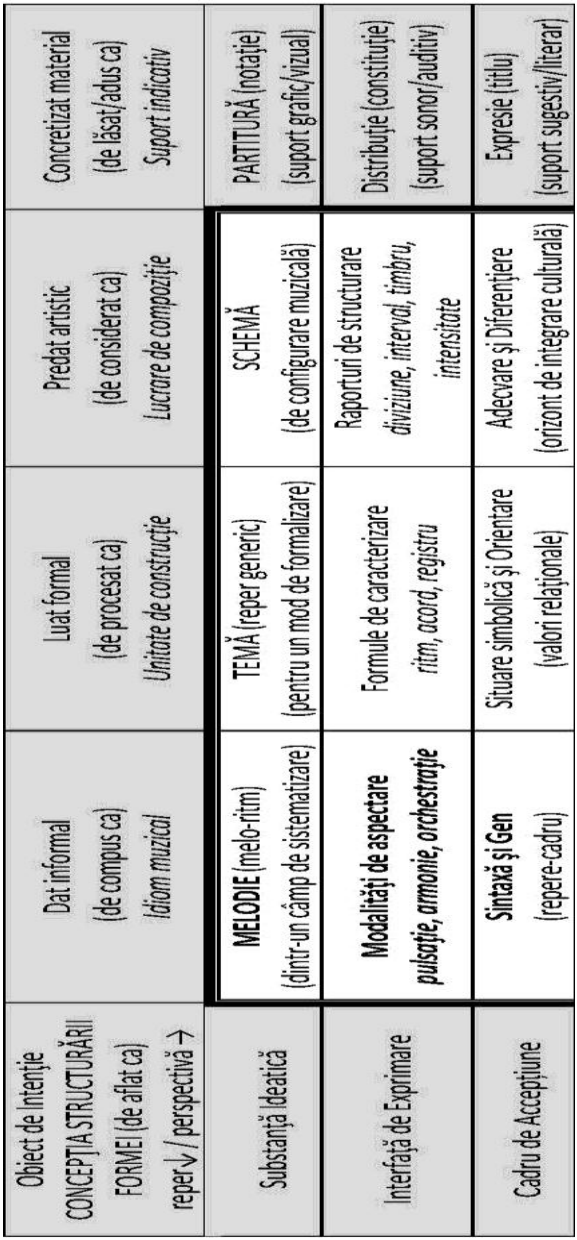


Fig. 2 Repere şi perspective proprii interpretării muzical-componistice

https://biblioteca-digitala.ro

R.1 *Melodia* (melo-ritm) – conturată dintr-un *câmp de sistematizare* (selecţie/organizare funcţională a elementelor, luată generic ca *Temă* pentru un *mod de formalizare* și predată apoi ca *Schemă de configurare muzicală*;

R.2 *Pulsaţia*, *Armonia* şi ***Orchestraţia*** – ca *modalităţi de aspectare* (înveşmântare), procesate prin *formule de caracterizare* (*ritm, acord, registru*), în constituirea unor *raporturi de structurare* (*diviziune, interval, timbru, intensitate*);

R.3 *Sintaxa* şi ***Genul*** – ca repere-cadru de *Situare simbolică* şi *Orientare* (valori relaţionale) prin *Adecvare* şi *Diferenţiere* în orizontul unei ***accepţiuni*** (comune, elitiste sau originale privind rostul/destinul, fundamentele determinative/ condiţionale şi valenţele ideatice) de *integrare* umană ordonatoare/cosmogonică în plenitudinea lumii ca *plurivers cultural*.

II. Interpretare instrumentală

Ce-i rămâne de interpretat instrumentistului? Dincolo de competenţa executivă, reperabilă obiectiv (evaluabilă) prin denotarea partiturii şi cântul instrumental, instrumentistul se (poate) propune şi ca interpret. Desigur, nu pentru a completa o insuficienţă componistică, ci pentru a-şi prezenta/adăuga propria *atitudine/*opţiune în raport cu proiectul compoziţional. Astfel, interpretarea componistică trece în subsidiar, conturul de evidenţă fiind trasat de instrumentist.

Care este propriul interpretării instrumentale? Așa cum faptul interpretativ-componistic are ca resort un stadiu inspirativ (de tresărire lăuntrică), interpretarea instrumentală nutreşte mai întâi dintr-o *impresie* (simţită ca emoţie sau admiraţie/atracție provenind din *lectura* partiturii. Pe fondul impresiei-din-lectură se iniţiază o *imagine* de interpretat. Modul interpretării are ca premisă de conexiune (interfaţă) abordarea (imaginarea) partiturii notative (compoziţionale) ca posibilitate de parcurs. Aşadar, un *cum al parcurgerii* partiturii în plan sonor. Partitura este luată prin aceasta ca suport de *mișcare*, fiind un *dat de-parcurs*. Dacă sinonimăm *imaginea de*-parcursului cu *trasarea* în lungimea unei întinderi globale (faza primă), acţiunea propriu-zis interpretativă (faza secundă) constă în *conturarea*

https://biblioteca-digitala.ro

profilului acesteia, ca *nuanţare a parcurgerii/păşirii* formei mişcării *pe*-parcurs, *înfăţişată* ulterior (faza terţă) prin *reliefare sonoră din*-parcurs. Ca atare, pe harta unei întinderi (predată notativ), interpretul-instrumentist identifică un traseu de continuitate (subsidiară/tăcută), apre a profila apoi un mod de parcurgere (nunţarea mişcării), redată (materializată) în cele din urmă prin relieful unui *cânt*, ca înfăţişare sonor-expresivă din-parcurs. Cântul este expresia concretă (interpretativ-instrumentală) a unui mod sau *chip al mişcării durate din-parcurs* (ca păşire a formei). Trinomul fazelor specifice interpretări instrumentale se constituie din: ***imaginea*** *întinderii* ca *tăcere de-parcurs (umbră de continuitate) trasată pe lungime* ca *durată globală* (corespondent *ideii* componistice) → ***modalitatea*** *păşirii* ca *nuanţare pe-parcurs (indicatori de expresivitate) conturată în profil* ca *durată formală* (suprastratificat *proiectului* componistic) → ***chipul*** *prezentării* ca *sunet din-parcurs (fapt de concretizare) reliefat în cânt* ca *durată expresivă* (analog *partiturii* componistice). Referit duratei: globalitatea ţine de cuprinsul de *subsidiaritate insonoră* (tăcută) în *umbra* sunetului; forma trimite la conţinutul de *sens meta-/trans-sonor*, în *abstract* de sunet; expresivitatea se conjugă *materialităţii sonore şlefuite* (muzicalizate) în *lumina/ ethosul* sunetului. Raportat forului (mediului) lăuntric-afectiv al persoanei interpretului-instrumentist, modul conexiunii (interfaţării) este mişcarea (dinspre-lăuntric), sub trei aspecte de în-durare: umbră/*tăcere* ─ durată percepută ca *unime* de continuitate (monadă); sens/*raționament* ─ durată concepută ca *logică* de alcătuire (întreg); înfăţişare/*cânt* ─ durată efectivată ca sunet expresiv (ethos). *Mişcarea din-durata cântată* (expresivizată) constituie specificul interpretării muzical-instrumentale.

Coordonatele interpretării prin cântul instrumental, referite mişcării de durat expresiv, ţin de *energetica mişcării formei* pe trei planuri referite unui proces de subiectivare în obiect. În stadiul zero (rama de incipienţă) avem de-a face cu aspecte de *acordaj*, corespondente obiectual unor premise de interpretare. Fiecare dintre aceste premise orientează demersul interpretativ unui plan de abordare:

https://biblioteca-digitala.ro

ACORDAJ	PREMISĂ	PLAN DE ABORDARE
1. *pre*cursiv	*Substanță de conductibilitate*	de suprafață/*par*cursiv (fluiditate/diversitate)

Acordajul *precusiv* focalizează pe perceperea fenomenologică a compoziţiei/partiturii citite ca *mişcare durată*, generând o *predispoziţie motivaţională* (resort interior) de *păşire formulativă*.

2. *de*cursiv	*Interfață de nuanțare*	de joncţiune/*con*cursiv (interior-exterior)

Acordajul *decursiv* are în vedere relaţia de coerenţă între păşitor (agentul interpretativ) şi *forma mişcării* (ca fapt/obiect fenomenal). De aici, necesitatea unei *metode de instrumentare formativă*.

3. *re*cursiv	*Cadru de mișcare*	de profunzime/*in*cursiv (mineralitate/unitate)

Acordajul *recursiv* prezumă mişcării un strat de coeziune, prin aspecte/posibilităţi de simetrizare temporală, respectiv periodizare sau repere de ciclicizare. Survine nevoia utilizării unui mijloc de raportare regulativă, ca grilă/marcaj de linearitate/rectitudine a *mişcării formale* (metru-timpice).

Prin energetica mişcării formei se developează o perspectivă (psp) de făurire a propriului obiect (parcurs ca subiectivare obiectivă), prin trei aspecte interpretativ-generice: dat informal (de mişcat) ca *posibilitate de parcurs*; luat formal (de marcat) ca *modalitate de discurs*; predat artistic (de profilat) ca *lucrare muzicală de curs*. Raportat celor trei psp imaginate ca planuri orizontale (de suprafaţă, interferenţă, profunzime) ─ resortate din tipurile de acordaj (precursiv, decursiv, recursiv) ─ se conturează un specific al fiecăruia dintre aspectele generice:
Psp 1. *Cinetică parcursivă* spaţial (aici/acolo) *pe*-durata formei mişcării; *Poziţii de flexionare* ca profilare longitudinală (nivelat/denivelat, plat/arcuit); *Nuanţare dinamică* ca intensitate (tare/slab) a păşirii în *de*-mers.
Psp 2. *Cinetică concursivă* spaţiu-temporală (cum-aici/acum sau unde/când) *prin*-durata formei mişcării; *Caracter de coordonare* prin coroborarea mişcare-durată; *Chip de mişcare* ca jalonare (profilare indicativă) *prin*-durata păşirii formei.

https://biblioteca-digitala.ro

Psp 3. *Cinetică incursivă* temporal (lent/repede) *în*-durata formei mişcării; *Momente de abatere* ca profilare latitudinală (subţiere/lăţire a lăţimii tălpii sau timpului de articulaţie); *Nuanţare motrică* (rărire/grăbire a timpului de pulsaţie sau augmentare/diminuare a pasului) *din*-mers.

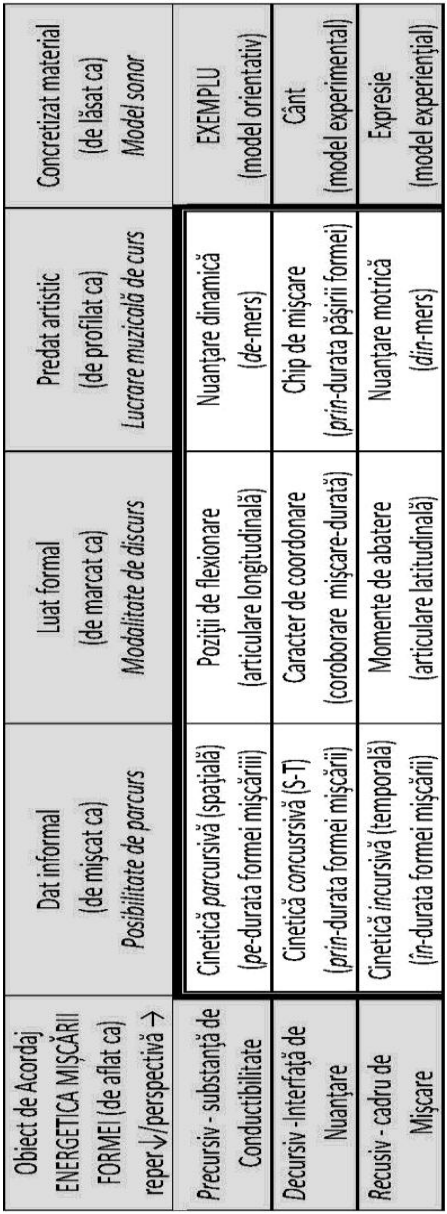
Pe rama finalității exterioare ─ de concretizare/ materializare a obiectului (de-lăsat) ─ travaliul interpretativ constă într-o *exprimare sonoră* cu funcţia de *model*. Corespondent (în orizontul) fiecărei perspective, modelul se caracterizează ca: *exemplu orientativ* sau opţional (psp 1); *cânt experimental* sau didactic (psp 2); *expresie experienţială* sau autentică (psp 3).

Reţinem că:

a) La suprafaţă, pe-durata formei mişcării (parcursiv), se *localizează* poziţii de flexionare (longitudinală) spaţială a traseului (liniei de continuitate/lungimii) formal(ă/e) în vederea unei *nuanţări dinamice*.
b) Intermediar, prin-durata formei mişcării (concursiv), se *instrumentează* intenţia de adecvare a subiectivităţii, ca impresie din mişcarea (lectura) parcursului, la forma pre-dată (obiectivată interpretativ) drept sugestie a mişcării de-parcurs(ului), cu scopul profilării unui *chip de mişcare* (prin durata păşirii formei).
c) În profunzime, în-durata formei mişcării (incursiv), se *bornează* momente de abatere (latitudinală) temporală ─ prin reţinere (temporizare/dilatare) ori prin eliberare (accelerare/comprimare) ─ faţă de un tempo dat (ca stare standard comensurabilă prin pulsaţia timpo-metrică), urmărind o *nuanţare motrică*.

Redăm sintetic, în tabloul din fig. 3, aspectele interpretării muzical-instrumentale prezentate şi comentate pe parcusul acestui al doilea capitol al lucrării noastre de eseu teoretic:

https://biblioteca-digitala.ro



Obiect de Acordaj ENERGETICA MIŞCĂRII FORMEI (de aflat ca) reper↓/perspectivă →	Dat informal (de mişcat ca) *Posibilitate de parcurs*	Luat formal (de marcat ca) *Modalitate de discurs*	Predat artistic (de profilat ca) *Lucrare muzicală de curs*	Concretizat material (de lăsat ca) *Model sonor*
Precursiv - substanţă de Conductibilitate	Cinetică *parcursivă* (spaţială) (*pe*-durata formei mişcării)	Poziţii de flexionare (articulare longitudinală)	Nuanţare dinamică (*de*-mers)	EXEMPLU (model orientativ)
Decursiv -interfaţă de Nuanţare	Cinetică *concursivă* (S-T) (*prin*-durata formei mişcării)	Caracter de coordonare (coroborare mişcare-durată)	Chip de mişcare (*prin*-durata păşirii formei)	Cânt (model experimental)
Recusiv - cadru de Mişcare	Cinetică *încursivă* (temporală) (*în*-durata formei mişcării)	Momente de abatere (articulare latitudinală)	Nuanţare motrică (*din*-mers)	Expresie (model experienţial)

Fig. 3 Coordonate şi repere specifice interpretării muzical-instrumentale

https://biblioteca-digitala.ro

III. Interpretare din audiţie

În al treilea stadiu/tip de interpretare se clasifică auditorul. Interpretarea acestuia procesează în forul subiectual ca *sine-propriu*, având drept acțiune de fond *însuşirea nemijlocită* (din audiţie); ca mod de conexiune / interfaţare *adecvarea verbală* (din conversaţie); ca stare de resort optim *înţelesul participativ* (din contemplare). Procesul interpretativ parcurge astfel un traseu al devenirii întru-sine, de la ***acordarea diletantică*** ─ ca *aderenţă spontană* (intuitiv-empirică şi subiectiv-părelnică) deprinsă nativ / informal pe *eul instinctual* / naiv/dionisiac/reactiv) ─, trecând prin ***certificarea inteligentă*** ─ ca *admiraţie critică* (raţional-ştiinţifică şi documentat-opinantă) însuşită verbal / formativ prin *eul cultural* / erudit/apolinic/activ) ─, către posibilitatea unei ***valorizări universale*** ─ ca *orientare de conştiinţă etică* (reflexiv─axiologică şi atitudinal─responsabilă), deschisă ascensional/ iluminativ către *sinele transcendent* / spiritual/revelator/creator. Trinomul fazelor interpretării muzicale din audiţie îl putem sintetiza prin repere de ordin semantic, ca: *semn* (marcaj elementar / urmă / indiciu), *simbol* (imagine semnificativă / actualitate / cod), *text* (unitate expresivă / sens artistic / operă). Ulterior, acestuia i se adaugă şi stadiul ultim şi, totodată, generic, de substanţă spirituală, numit Creaţie. Obţinem astfel o *tetradă* a stadiilor / nivelurilor interpretative.

Semnul reprezintă *obiectul pur*, fără subiect (vid tematic), ca lucru lăsat/dat în urmă (pentru un alt-subiect posibil). Corespundem această fază *tresăririi* conştiinţei (celui care află semnul din urma trecerii unui subiect). Aşadar, muzica auzită ca urmă a unei treceri însemnate. Auditorul din această fază descoperă o anumită *apetenţă* / atracţie pentru sonoritatea lucrării audiate. El sesizează acum relaţii nonintervalice de nivel senzorial, traduse prin familiar / străin sau *plăcut* / *neplăcut*. Prin asta, el comportă o audiție *fragmentară* (de moment), incapabilă să survoleze întregul. Generic, audiţia fragmentară se orientează spontan sub imperativul unei funcţii de *utilitate*. Divertismentul se conturează tot în acelaşi areal de percepţie. Putem spune că auditorul *consumă* fragmentar produse muzicale spre a se *delecta*.

https://biblioteca-digitala.ro

Simbolul se constituie printr-o *imagine* de-interpretat (obiect cu subiect ascuns) ca valoare de înţeles cultural, semnificativ. Perspectiva interpretativ-simbolică pretinde audiţiei o anume *competenţă* de accepţiune, astfel încât lucrării muzicale audiate să i se poată releva calităţi de ordin estetic (ca limbaj, formă) ori performativ (ca virtuozitate, prestanţă) ţinând de tipurile interpretative compoziţional şi instrumental într-un fapt de prezentare (concertare) muzicală. În această fază de audiţie sunt reperate valenţe de conexiune cu o realitate imaginară (de model ideatic), ca proiecţie individuală (originală) sau comună (tradiţională), calificate percepţiei rodate într-un anume mediu cultural, prin aprecierile de *autentic* (conform, acceptabil) sau *fals* (diform, inacceptabil). Practic, avem de-a face cu o audţie *sintetizatoare* ─ *critic*-evaluativă sau *calificată* (erudită) ─, în baza căreia muzica audiată este rezumabilă unui simbol generic (paradigmatic). Prin aceasta auditorul capătă calitatea de *meloman*. În general, melomanul comportă o audiţie orientată prin funcţia de *valoare culturală* a obiectului. El cercetează obiectul spre a-l afla, aşadar dintr-o perspectivă *cognitivă*. După cum îşi află obiectul, melomanul se *cultivă intelectual*.

Textul se interpretează ca *unitate de sens*, traductibilă în muzică prin *expresivitate*. O muzică expresivă corespunde unei valori textuale, atât pe planul coeziunilor de structură (compoziţională) cât şi pe cel de expresie (instrumentală) sau cânt. În relaţia cu textul muzical subiectul devine *reflexiv*. El tinde să *problematizeze*, dezvoltând un dialog propriu-interogativ, privitor nu atât asupra valorii în sine a obiectului (deja-audiat cultural), cât la ce i se spune/relevă (povăţuitor) sub aspect etic (moralizator). Suprafața de contact (interfaţa) este expresivitatea muzicală. Operând pe plan expresiv se deschide posibilitatea textualizării, adică a relevării unei unităţi de sens. Prin aceasta, contactul cu obiectul devine *întâlnirea* cu un alt-subiect, un *asemănător* care, rostindu-se (el însuşi interogativ) prin acel text, totodată (i) se şi adresează. În fond, adresarea (muzicală) ca text deschide o perspectivă de fiinţare. În orizontul Fiinţei, aşadar, cel devenind în ascultare se *iniţiază* (acordează) pentru un stadiu ulterior, spiritual. Dialogul

https://biblioteca-digitala.ro

germinat din substanţa de expresivitate a textului (unităţii de sens) muzical îl identifică pe participant ca *ascultător muzical* într-un fapt de audiţie reflexivă. Interlocutorul (celălalt asemănător, dar ca subiect lăuntric, nevăzut) se conturează în rezonanţa reflexiei interogative cu privire la aspecte de edificare a axei/verticalităţii sau *eticitatea* conştiinţei.

Expresivitatea muzicală este suprafața de contact a unui conținut investit ca text prin participarea nemijlocită a actantului din descendent sau de/din faţă (văzut, exterior) ─ *ascultătorul* ca întrebător secund (*dezvoltător* al unui dialog *evocativ*) ─ şi a celui de-dinainte(a acestuia), din ascendent sau din spate (nevăzut, interior) ─ *moderatorul* ca întrebător prim (*iniţiator* al unui dialog *invocativ*). Dezvoltarea dialogului ne apare în timp ca *narațiune*. Dialogul survine lăuntric ca *hărăzire* (chemare). Moderatorul *cheamă* invocând o posibilitate de ființare (trăire destinată, rostuită); ascultătorul *povesteşte*, evocând o ființare probabilă (trăire fiinţială, izvorâtoare). Chemarea *situează cadrul* (spaţial) de orientare (ca sistem/registru şi repere/valori de articulare discursivă); povestirea *ondulează modul* (temporal) de orientare (ca reguli/condiţii şi funcţii/expresii de discursivizare). Chemătorul şi povestitorul coactează Opera. Înţelegem deci că Opera este actul dialogal între *moderator* (chemător/iniţiator informal) și *ascultător* (povestitor/dezvoltător formal). Un act care, neavând finitudine, nici nu poate fi survolat pe deplin, retrospectiv sau prospectiv. Un act cu cadenţă suspendată. În fond, un *fiind cultural*.

Infinitudinea (fiindul) Operei vine din aceea că posibilitatea rostuirii este în circumstanţa complexităţii (ca multitudine de diversităţi conexe), iar devenirea trăirii se probează doar imaginar, în circumstanţa unei origini unice (absolute), dar de natură mitică. Moderatorul invocă o stare fiinţială de devenire (*întru*-, *în*-fiire), în vreme ce ascultătorul evocă o stare originară de fiinţare (*întru*-, *în*-fiinţă). Actând reflexiv în Operă, participanții se transformă discret în persoana *eu-tu întru acelaşi* (fiind cultural). Auditorul-ascultător nu mai este clasificabili acum ca persoană singulară (monomică), ci ca pereche în-persoană, dual (binomică). După cum problematizează dialogând asupra sensului muzical (livrat ca/

https://biblioteca-digitala.ro

interfaţat prin expresivitate), persoana binomică ascultător-moderator *actează* Opera, devenind sieşi o conştiinţă *etică*. Stadiul conştiinţei etice premerge celui spiritual.

Creaţia. Actul de Operă, modelator (sublimativ) pentru edificarea etică a conştiinţei, îl considerăm drept stadiu ultim de acordaj (iniţiere) în vederea unui stadiu superior, de substanţă pur spirituală. Acesta este stadiul Creaţiei. Spre deosebire de Operă ─ actată problematizator prin ascultare (reflecţie) muzicală ─ Creaţia trece de stadiul constituirii dialogal-interogative (al persoanei binomice) deconturându-se în esenţa (spiritul) *fiinţei generice*. Fiinţa generică este inconturnabilă prin aspecte de complementaritate sau contrarietate. Ea transcende posibilitatea etică prin aceea că nici nu vrea şi nici nu se opune, nici nu judecă moral (între bine şi rău) şi nici nu are vreun deziderat (motivaţie). Relaţia Creator-Creaţie transcende celei de Actant-Operă, căci termenii primei perechi necontenesc aprioric şi simultan generativ unul în celălalt, fără început şi sfârşit, ireperabil spaţiu-temporal, lipsit de subiectivitatea uimirilor cognitive ori extazierilor catarctice, ca şi de oricare conturare entitativă. Spirit, Creator, Creaţie sunt valori absolut echivalente, analogabile sugestiv prin ideea de cuantă spirituală sau *spirit cuantic*. În stadiul creativităţii spirituale, Creatorul contemplă în Creaţie, iar Creaţia se contemplă prin Creator. Nu există oriunde/undeva şi aici, vreodată/cândva şi acum. Totul este pretutindeni şi dintotdeauna. În fond, *Este*. Vidul şi plinul rămân concepte futile, aspirituale. La fel, devenirea şi decăderea, adevărul şi falsul, utilul şi inutilul, ceva-ul şi nimicul. Deşi este, mişcarea nu are evidenţă, căci mişcatul şi mişcătorul sunt totuna întru spiritul Fiinţei. Abia din această perspectivă muzicalitatea Creaţiei se poate contempla ca *tăcere izvorâtoare de cânt* al unui tainic-*tăcut* Creator. A *contempla* Creaţia (muzicală) ca tăcere corespunde stadiului spiritual de audiţie, în care subiectul, ca auditor *de*-tăcut(-acordat/*condiţionat* tăcerii), este totuna cu subiectul *în*-tăcut (Creatorul *liber* în tăcere), fiind aidoma şi laolaltă obiectului *din*-tăcut (Creaţia *revelată* prin/din tăcere). Căci, fără contopirea într-o dimpreună-tăcere, contemplarea nu este posibilă şi, prin urmare, Creaţiei nu i se poate releva un cânt spiritual.

https://biblioteca-digitala.ro

Tăcerea are accepțiuni diferite, în raport cu perspectiva şi stadiile de referință. Astfel, pentru auditor tăcerea este o condiție de limită prim-ultimă, el fiind posibil în măsura în care poate, știe, vrea şi *tace* (*în*-audiţie, -înţelegere, -ascultare, -creaţie). Apoi, pentru Creaţie tăcerea este forma de cânt spiritual prin care se vădeşte (închipuie), având drept conţinut o stare-în-transformare: ***fenomenală***/natural-afectivă (diletantică); *culturală*/intelectual-cognitivă (savantă); *etică*/sublimativ-devenitoare (de conştiinţă); *spirituală*/contemplativ-revelatoare (de Sine). În fine, pentru Creator tăcerea este stadiul universal-cosmogonic de perpetuă contopire cu Creaţia (întru Fiinţă). Trinomul *Contemplator-Creaţie-Creator* se constituie ca subiect al aceleiaşi identităţi, ca *Sine* de ordin *spiritual*.

Revenind în lumea-cu-dor, contemplatorul este cel ajuns (devenit) în stadiul *iluminării*. Audiţia spirituală echivalează cu contemplarea iluminată, în, din şi prin tăcere, a Tăcutului însuşi, tăinuit creator întru Sinele fiinţării Sale. După cum creaţia nu este un fenomen, nici tăcerea nu este imanenţa lui, ci, aspectul tainic al unei prezenţe în act (Creatorul în Creaţie). Putem spune că tăcerea probează o prezenţă autentică, pe când sunetul maschează absenţa acesteia, ca *pseudo*-prezenţă. Tot astfel, tăcerea nu este ceea ce rămâne ca rest (de incomensurabil nimic) de pe urma a ceva (absolut valoros). Ea nu conotează o alteritate de insuficienţă ci, dimpotrivă, o puritate de plenitudine. Tăcerea nu este, aşadar, ceea ce ramâne în ascuns de sau după sunet, ci tocmai ceea ce survine din pleroma fiinţării ca/prin Creaţie. Din substanţa tăcerii sunetul nutreşte expresiv, căpătând valoarea de Cânt. Altfel spus, contemplând tăcerea (ca formă de laolaltă) se relevă cântul (ca propriul- conţinut).

Tabloul din fig. 4 oferă o sinteză a reperelor de perspectivă interpretativă din audiţie. Pe latura-cadru vertical (coloana din stânga) sunt reperele de *Stare subiectuală* şi caracter natural (a persoanei interpretative) ca: *Apetenţă emoţională*; *Competenţă intelectuală*; *Conştiinţă etică*; *Creativitate spirituală*. Latura-cadru vertical din dreapta clasifică aspectele de *Stadiu ideal* al interpretării, ca: *Întindere expresivă* ─ prin *melodizarea finitudinilor* sonor-netăcute (posibil de luat

https://biblioteca-digitala.ro

informal ca obiecte elementare); *Cuprindere cosmogonică* ─ prin *armonizarea contrariilor* sunet-tăcere (în conjugări figurativ-performative de natură estetică); *Devenire catarctică* ─ prin *sublimarea materialităţilor* sonor-tăcute (considerate în perspectiva unor valori formative de edificare etică); *Creaţie incantatorie* ─ prin *necontenirea în pluriversitatea* sonor-*sub*tăcută (ca prezenţă de fiinţare plenară întru-Sine/Fiinţă). Pe cadrele extrem-orizontale dintre cele două coloane extrem-laterale se derulează aspecte ale relaţiei interpretative (subiect-obiect) ca: *Nivel de abordare*; *Condiţie circumstanţială*; *Delimitare caracterială* ─ cadrul de sus; *Contemplare creatoare* (ca încântare iluminatoare); *Tăcere* (ca ascultare lăuntrică); *Cantabilitate*(a ceva-ului ca sunet din *incantabilitate*(a nimicului ca tăcere) ─ cadrul de jos. Zona albă a tabloului cuprinde secvenţele de intersecţie dintre liniile verticale (de stadiu) şi orizontale (de perspectivă). Astfel, pe orizontala stadiului de Apetenţă emoţională avem: *Acordare diletantică* (aderenţă spontană), *Audiţie* (însuşire nemijlocită), impresiile de *Plăcut-neplăcut* (util-inutil). Pe linia stadiului de Competenţă intelectuală se dispun secvenţele de: *Certificare inteligentă* (admirare critică), *Conversaţie* (adecvare verbală), accepţiunile de *Conform-neconform* (original-fals). Aliniat Conştiinţei etice distingem: *Valorizare universală* ─ prin travaliul de reflecţie axiologică; *Problematizare* ─ în circumstanţa dialogului interogativ; *Apreciere caracterială* ─ în registrul calificativelor *bun-rău* (meritoriu-incriminatoriu).

În raport cu *fazele* demersului interpretativ din audiţie ─ ***semn→simbol→text→creaţie*** ─ substanţa relaţiei subiect-obiect este: ***sunetul muzical*** ─ semn sonor *expus* (redat performativ) prin faptul *execuţiei instrumentale* (cântare informală, sugestivă); ***verbalizarea interogativă*** ─ simbol lingvistic *vehiculat* (cizelat formativ, conformat) în *actul dialogal* (convorbire formală, disciplinativă); ***sensul expresiv*** ─ text atitudinal *axat* (predicat reformativ) pe verticalitatea (responsabilitatea) *devenirii Conştiinţei-proprii* (valorizare etică); ***tăcerea contemplativă*** ─ creaţie spirituală *izvorând tainic* (lăuntric) ca *fiinţare-întru-Sine* (pluriversalizare). Observăm că substanţa relaţiei *auditor* (subiect) - *audiat* (obiect) diferă în

https://biblioteca-digitala.ro

specificul fiecărei faze de interpretare. Totodată, corespondent fiecăreia din faze(le interpretării proprii), auditorul se califică diferit, ca: ***diletant*** ─ *încântat* de *muzicalitatea sonorităţii* (semnul cântat); ***meloman*** ─ *cultivat* de *estetica formei* muzicale (simbolul figurat); ***ascultător*** ─ *elevat* prin *expresivitatea (de sens a) operei* muzicale (textul actat); ***contemplator*** - *iluminat în spiritul creaţiei* muzicale (cântul lăuntric).

Admiţând o constituţie plurivalentă a forului eutic (lăuntric) al auditorului[1], considerăm astfel: forul eutic al auditorului diletant se percepe (ia, aspiră, *în*-durează) ca *suflet* (entitate de substanţă afectivă/emoţională); cel al melomanului se concepe (lucrează, structurează, *co*-durează) drept *cuget* (putință de rang intelectual/mental); cel al ascultătorului se edifică (elevează, accede, devine, *de*-durează) prin calitatea de *conştiinţă* (axă de ordin etic/moral); cel al contemplatorului fiinţează (neconteneşte, *a*-durează) prin *inimă* (ca deschidere/estime de caracter spiritual/creator). Putem vorbi și de un for eutic senzorial, care se probează (simte, *pre*-durează) prin *corp* (ca interfaţă/mijloc şi suport existenţial).

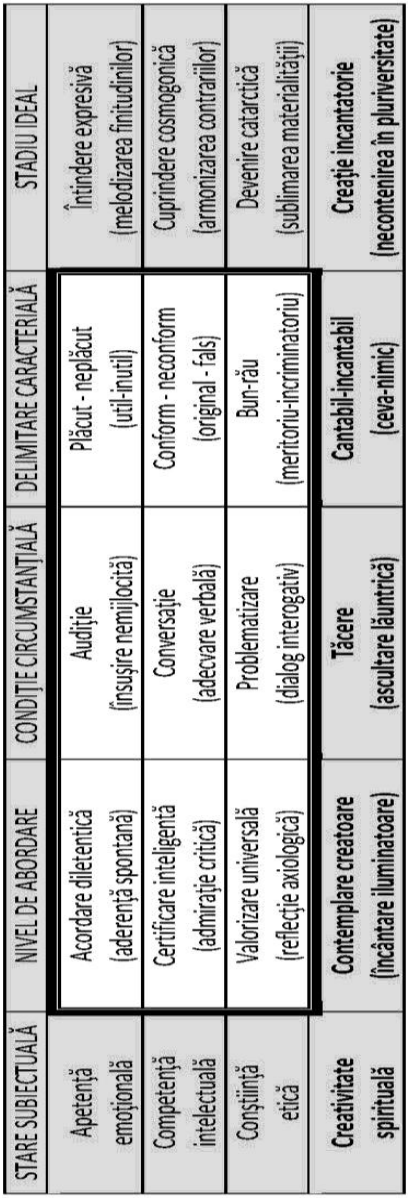
IV. Nuanţare cinetică

Analogată mişcării sonore durate ca parcurs, interpretarea prin cântul instrumental ţine de *energetica formei mişcării* pe două planuri: a. de suprafaţă (fluiditate/diversitate) sau *par*cursiv; b. de profunzime (stabilitate/unitate) sau *in*cursiv.

Pe-parcurs se marchează *poziţii* de articulare sau *flexionare* (profilare longitudinală) a traseului (liniei de continuitate/lungimii) formal(ă/e). Pe palierul incursivităţii se bornează *momente* de *abatere* (profilare latitudinală) *temporară* ─ prin reţinere (temporizare/dilatare) ori prin eliberare (accelerare/comprimare) ─ faţă de un tempo dat (ca stare standard comensurabilă prin pulsaţia timpo-metrică).

[1] Referitor la constituţia *pentomică* a omului universal [divin-lumesc (material-natural-cultural)-spiritual], trimitem şi la textul "Perspective de armonizare" din volumul nostru "*Opera sonoră*: *niveluri în perspectivă oblică*", Ed. Muzicală, Bucureşti, 2015

https://biblioteca-digitala.ro



STARE SUBIECTUALĂ	NIVEL DE ABORDARE	CONDIŢIE CIRCUMSTANŢIALĂ	DELIMITARE CARACTERIALĂ	STADIU IDEAL
Apetenţă emoţională	Acordare diletantică (aderenţă spontană)	Audiţie (însuşire nemijlocită)	Plăcut - neplăcut (util-inutil)	Întindere expresivă (melodizarea finitudinilor)
Competenţă intelectuală	Certificare inteligentă (admiraţie critică)	Conversaţie (adecvare verbală)	Conform - neconform (original - fals)	Cuprindere cosmogonică (armonizarea contrariilor)
Conştiinţă etică	Valorizare universală (reflecţie axiologică)	Problematizare (dialog interogativ)	Bun-rău (meritoriu-incriminatoriu)	Devenire catarctică (sublimarea materialităţii)
Creativitate spirituală	**Contemplare creatoare (încântare iluminatoare)**	**Tăcere (ascultare lăuntrică)**	**Cantabil-incantabil (ceva-nimic)**	**Creaţie încantatorie (necontenirea în pluriversitate)**

Fig. 4 Repere ale perspectivei interpretative din-audiţie

https://biblioteca-digitala.ro

Dinamica. Planurile de coordonare energetică a formei mişcării pot fi (re)considerate prin *expresivizare*, având relevanţă în instrumentarea unui parcurs *de*-durat interpretativ. Ca atare, schimbările (bruşte sau progresive) de ordin parcursiv (*pe*-durata formei mişcării) se relevă în registrul gradelor de *accentuare* (tare/slab), constituind interfaţa *categoriei* interpretative de *dinamică*. Caracterial, ele pot fi analogate reperelor de spaţialitate: pe orizontală (aproape/departe) ─ faţă de un loc-centru sau generic; pe verticală (sus/jos) ─ într-un ambitus de registru. Atât locurile, cât şi registrele sunt reperabile deja pe coordonatele proiectului compoziţional, ca formule de *meloritm/temă*, *armonie/funcţie*, *timbru/orchestraţie*, *pulsaţie/tempo*. Peste jalonarea de ordin dinamic menţionată (literar sau imagistic) în partitură, interpretul-instrumentist are posibilitatea să-şi suprapună propriul marcaj de *nuanţare artistică* a (chipul *de*-mersului) dinamicii mişcării de instrumentare.

Motricitatea. Modificările (subite sau treptate) de ordin incursiv (*în*-durata formei mişcării) se conturează în raport cu o pulsaţie de fond (standard), corespondente caracterial abaterilor latitudinale sau de moment (temporare), prin: *întârziere*/amplificare (pas-lateral) ─ ca amânare a ulteriorului odată cu un acum încă-rămas; *anticipare*/diminuare (pas-avansat) ─ ca prioritizare a următorului în consecinţa unui acum devansat/deja-dus. Întâzierea şi anticiparea au relevanţă interpretativ-instrumentală în registrul aspectelor de *greutate* (a păşirii). Ele dau posibilitatea interfaţării prin caracterul nuanţărilor de *motricitate*, analogate vitezei (lent/repede) de păşire (*din*-mers) pe-parcursul mişcării formei. Şi aici interpretul-instrumentist îşi poate (supra)pune semnătura peste zonele deja interpretate componistic. Rărirea sau grăbirea o putem analoga iamginar cadrului spaţial, prin aspectele de lărgire sau îngroşare şi de strâmtare sau subţiere a *tălpii* (valorii timpice a) păşitorului interpret. Îndeobşte, valorile motricităţii (reperabile la nivelul pulsaţiei timpo-metrice) sunt clasificate (registrate) în grade de *tempo*. În plus, transformările discrete între două stadii de tempo (prin rărire/sau grăbire) sunt arondate coordonatei interpretative de *agogică*. Tempoul şi

https://biblioteca-digitala.ro

agogica sunt conjugate categoriei interpretativ-caracteriale de motricitate.

Este important să precizăm că dinamica şi motricitatea le considerăm drept categorii interpretativ-instrumentale de *nuanţare cinetică*, relevante odată cu materializarea de ordin sonor a lucrării muzicale. Chiar şi atunci când compozitorul este cel care prevede în partitură indicaţii de nuanţă dinamică şi/sau motrică, el are în vedere nu atât un aspect de ordin compoziţional (proiectul formal), cât mai ales *expresivizarea* faptului sonor care, tocmai prin aceasta, capătă calitatea de *cânt*.

Adecvările (spontane sau elaborate) de ordin concursiv (*prin*-mers) configurează mişcarea (prin durata păşirii formei) într-un mod personal, referit propriei intenţii interpretative. Ele pot varia prin aspecte de coerenţă/incoerenţă relaţională (în raport cu obiectul interpretat componistic), profilând un *chip* (figură) *de identitate* al propriului mişcării interpretativ-instrumentale ce ține de personalitatea (ca temperament, competenţă şi caracter ale) interpretului. Astfel, în referinţa mişcării, chipul se relevă, de asemenea, cu statutul de categorie interpretativă de ordin expresiv.

V. Interpretare muzicologică

Între tipurile de interpretare diferenţiate prin calitatea subiectului generator (compozitor, instrumentist, auditor) considerăm şi efectivitatea unei abordări cu rol tranzitiv, mijlocitor, de natură muzicologică. Muzicologul ─ ca cel preocupat de logica (aspectele de coerenţă ale) gândirii muzicale în oricare dintre cele trei forme (concepţie, execuţie, audiţie) ─ este, şi el, tot un interpret. Diferă însă ca funcţie şi, prin aceasta, ca perspectivă de abordare. Demersul său are în vedere *relevarea unui mod de gândire muzicală*. Faptul său, ca atare, nu se obiectivează în plan artistic. Muzicologul nu livrează nici partitura, nici cântul, nici valoarea de sens şi, desigur, nici creaţia. În schimb, el este cel care se adresează vorbind despre toate acestea într-un fel *lămuritor*.

https://biblioteca-digitala.ro

Analiza & Critica. Asemănător interpretului auditor din fazele cugetării (melomanul-intelectual) şi edificării conştiinţei proprii (ascultătorul-moral), muzicologul se exprimă tot verbal, însă nu pentru instituirea unui model estetic sau a unui raport de conformitate (printr-o anume deprindere/format de accepţiune), ci pentru a desluşi ceva din resortul şi orientarea gândirii muzicale sub genericul perechii *raţional*/conceptibil-*iraţional*/inconceptibil (*para*mental) sau a perechii *natural-cultural*. Prin felul în care-şi sistematizează demersul specific, muzicologul devine un contributor cultural atât pentru gândirea muzicală, cât şi, în general, pentru gândirea umană. El nu propagă artă, ci relaţii de obiectivare (naturalizare) sau *contextuare culturală*, ca perspective/sugestii de conexiune în interpretarea unui fapt artistic (inclusiv muzical, de mod: compoziţional sau conceptual-abstract; intonaţional (vocal/ instrumental) sau sonor-expresiv; audiţional sau dialogal-reflexiv. Muzicologul nu este interesat de ceea ce contemplă lăuntric şi inițial/inspirativ compozitorul, dar nici nu se poate abstrage spre a vorbi despre obiectul unei contemplări deplin spirituale, din stadiul creaţiei necontenite. Muzicologul îşi perimetrizează delimitativ obiectul (de interpretare analitică/critică) luând ca suport de concretitudine *partitura* compozitorului şi/sau *execuţia* instrumentistului. Din(spre) partitură, muzicologul investighează privitor la relaţiile de coeziune/coerenţă compoziţională aflate *analitic* ca structură formală ─ nerelevată ca atare de notaţia din partitură. Din(spre) execuţia sonoră, cercetarea muzicologică observă acele moduri de coeziune/coerenţă expresivă nespecificate de compozitor şi deduse *critic* din cântul sonor (instrumental).

Funcţional, analiza tinde către un orizont de elementaritate. Spre deosebire de analiza acustică (fizică), focalizând pe elementaritatea materială (concretă), analiza muzicologică (formală) urmăreşte o elementaritate conceptuală (abstractă). Obiectul de-analizat este un *dat-de*(pus/lăsat spre a fi)-*luat*. Faptul analizei comportă prin aceasta o reversibilitate, luatul putând fi redat ca atare. Tocmai în vederea acestei posibilităţi de neafectare calitativă a datului prin luare ─ spre a-l putea pune la loc (repune) ca şi cum nici nu ar fi fos luat

https://biblioteca-digitala.ro

(vreodată) ─ obiectul nu este rupt/extras concret din suportul realităţii, fiind doar abstras într-un plan virtual, raportat *imaginii* sale *date* în realitate. Simplu spus, o lucrare compoziţională nu este rasă analitic din partitură, ci doar abstrasă imaginal din concretitudinea (grafică a) acesteia, ca re(con)figurare virtuală (mentală). Practic, odată deschisă (analizei), partitura poate fi închisă la loc (printr-o mişcare reversibilă). Drept rezultat, se lasă dat un *alt*-obiect, specific demersului analitic. Acest obiect-altfel nu se *de*pune într-o (spre a fi luat cândva dintr-o) realitate ordinară (plină cu felurite lucruri comune), ci se *sus/supra*pune într-o (spre a fi luat oricând dintr-o) *meta*-realitate, ca realitate *extra*-ordinară în care lucrurile sunt doar *idei*. Ca atare, obiectul analitic (diferit de cel supus/*dat* analizei, de-analizat) este *suspendat* (prin analiză) din real în meta-real (virtual), din concret (cu timp) în abstract (de timp). Înţelegem deci că întreprinderea analitică disociază obiectul de natura sa temporală, abstrăgându-l calitativ dintr-un lucru oarecare (datul perisabil) într-un lucru universal (suspendatul peren). De aceea, etica faptului analitic pretinde ca acesta să se desfăşoare într-un loc epurat (izolat) de complexitatea (plină de alterităţi ale) realităţii, ca spaţiu aseptic, de laborator, cum, bunăoară, un spaţiu destinat experimentării teoretice.

Investigaţia critică se orientează cognitiv către orizontul limitativ al relaţiei cu obiectul, la: limita primă, de ***apariţie*** ─ ca închidere a obiectului prin prinderea-(receptarea)-în-subiect (*persoana* critică); limita ultimă, de ***disparţie*** ─ ca deschidere a obiectului prin desprinderea-(devoalarea)-din-subiect (*personalitatea* critică).

În ambele ipostaze interpretative (analist/critic) muzicologul oferă o perspectivă de orientare şi contextuare într-un mediu cultural dinamic, de perpetuă transformare. El se adresează unui public registrabil pe trei formate de erudiţie: ***elită*** ─ publicul iniţiat academic, specialiştii; *media* ─ publicul expertizat în comunicare, comentatorii; *spectator* ─ publicul larg, predispus/invitat să asiste, auditorii.

Cronica. Deosebit de competenţa/funcţia muzicologului, dar interferând cu aceasta în diferite grade, distingem şi o altă perspectivă de interpretare, prin comentarea unui fapt muzical

https://biblioteca-digitala.ro

considerat ca *eveniment* cultural. Recunoaştem aici funcţia de *cronicar muzical*. Provenind din publicul de tip/strat media, cronicarul comentează (verbalizează) privitor la un *eveniment* muzical căruia i-a fost martor, sub aspectul fenomenalităţii relaţiei cu publicul în general. El descrie o valoare de *impact* cultural, având ca obiect relaţia fenomenologică între muzica unei lucrări executate sonor şi impresia de accepţiune generată în public, exprimată prin perechea calificativelor de *extraordinar* (excepţional) - *ordinar* (banal). Uneori, argumentele sale sunt doar de ordin cantitativ, el rezumându-se să constate masa reacţiei la impact. Alteori, cronicarul apreciază el însuşi o posibilă valoare de ordin repertorial (compoziţional) sau performativ (instrumental), pentru a cărei relevare însă publicul trebuie (stimulat) să se iniţieze. Spre deosebire de un comentator sportiv, care vorbeşte "la cald" despre un eveniment în derulare, cronicarul trebuie să-şi elaboreze un text (cronica) care se transmite radiofonic (oral) sau scriptic (tipărit). Prin aceasta se apropie mult de muzicolog. Doar că textul cronicii nu e de caracter investigativ, ci descriptiv. Sub acest aspect el se apropie de interpretarea istoricului. Totodată, cronicarul este de dorit să(-şi) fi experienţiat şi o anume practică de ordin tehnic, printr-un exerciţiu de concepţie compoziţională şi/sau de execuţie sonoră.

Reclama. Nu trebuie să confundăm funcţia cronicii muzicale cu aceea a reclamei/promoției. Deși ambele au ca obiect evenimențialitatea faptului muzical, cronicarul descrie (post-factum) o situaţie fenomenală de ordin cultural, în vreme ce promotorul încearcă să inducă un resort (motiv) de ordin comportamental. În fond, promotorul *manipulează* invocând o necesitate de consum. Utilitatea lui se conjugă însă domeniului comercial, în care consumatorul se distinge (capătă importanţă/ identitate culturală) prin faptul cumpărării unui produs la-*modă*, ca nevoie imediată, de actualitate. De cele mai multe ori promotorul nici nu se mai exprimă printr-un text, ci direct printr-un imperativ simbolic, ca imagine sau punere în scenă (dramatizare) a reclamei sale. Adesea, excesul este atât de mare încât riscă să disloce obiectul de referinţă, reclama devenind ea însăşi un bun promovându-se pe sine, dar,

https://biblioteca-digitala.ro

desigur, fără posibilitatea declinării unui (valorizării într-un) orizont artistic referit devenirii conştiinţei (etice). Promotorul nu este la propriu un agent cultural, ci doar un dealer cu alură de specialist (muzical). Nu-i prezumăm, aşadar, vreo competenţă interpretativă (de fond interogativ/dialogal), ci una vocativă (de mod imperativ/retoric).

Metoda. În fine, o altă perspectivă de abordare muzicală focalizează pe competenţa tehnică a persoanei interpretative. Prin aceasta se conturează *pedagogul*. El are un rol de ordin instrumental, mijlocind într-un proces de învăţare ─ cum să compui, cum să execuţi sonor (pe un instrument), cum să audiezi, dar şi cum să elaborezi o abordare muzicologică (de analiză/critică) ori să realizezi o cronică muzicală. Orientarea pedagogului fiind de ordin practic, lucrarea sa se probează funcţional ca *metodă*. Demersul muzicologic, cum am spus deja, se orientează asupra identificării componentelor de jalonare, pe diferite niveluri (simple sau complexe), a unui *fapt muzical finalizat* ca *lucrare* compoziţională sau sonoră. Pedagogul se adresează într-un cadru cultural pre-formatat (instituţional), cu accent pe formarea unei deprinderi practice. El operează asupra unei aptitudini lucrative a subiectului, pentru ca acesta să se poată exprima/obiectiva într-o posibilă interpretare. Pedagogul nu călăuzeşte/orientează muzicologic, ci instrueşte tehnic, spre a transfera persoanei interpretului o *metodă de instrumentare* a unui fapt muzical. Prin elaborarea metodei sale, pedagogul se obiectivează. Totodată el se comportă şi ca un interpret privind natura caracterială (nativ şi cultural) a persoanei pe care o instruieşte, prin aceea că încearcă soluţii cât mai eficiente de adecvare. Aşadar, instrumental (obiectiv/generic), pedagogul elaborează o metodă/tratat; expresiv (subiectiv/particular), el interpretează o posibilitate de adecvare a metodei pentru o anume persoană.

(va urma)

https://biblioteca-digitala.ro

SUMMARY

George Balint

Music Interpretation (I)
– Types / Stages, Coordinates, Categories -

The first part of the essay dedicated to Music Interpretation develops, over five chapters, a complex approach regarding the types, functions, stages and coordinates that characterise the process of music interpretation, referring to the composition - execution - audition trinomial. At the level of each of these perspectives/hypostases of competence we have identified a series of stages of parentage, divided into groups of three. Coming to complete interpretive types, musicological interpretation plays a mediating, transitive role, and is analytical and critical, while pedagogical interpretation is expressed through method and adjusted practically to the possibilities of a certain apprentice.

https://biblioteca-digitala.ro

CENTENAR LIPATTI

Dinu Lipatti, un muzician român în contextul culturii universale

Lavinia Coman

În peisajul culturii muzicale universale, România se prezintă cu două simboluri de mare impact, George Enescu și Dinu Lipatti. La 19 martie 2017 s-au împlinit o sută de ani de la nașterea lui Dinu Lipatti, eveniment care ne induce nobila obligație de a-i studia cu cât mai multă devoțiune personalitatea, viața și opera. Anul Lipatti este cel mai fericit prilej de a studia semnificațiile multiple și profunde ale contribuției sale la bogăția patrimoniului muzical oferit de creatorii importanți ai secolului XX.

Rădăcinile neamului Lipatti se pierd în negura istoriei. Tatăl descindea dintr-o „familie originară din Chefalonia, având sânge grecesc și albanez totodată."[1] Fiu de bancher și proprietar înstărit, făcuse studii juridice și avusese o carieră diplomatică fără prea mare vocație. Era înclinat spre interiorizare și tristețe, visător introvertit și totodată generos, atent la problemele celor din jur. Pe Ana a cunoscut-o la

[1] Valentin Lipatti, *Strada Povernei 23,* Ed. Garamond, București, 1993, p. 10.

https://biblioteca-digitala.ro

începutul marelui război, în 1916. Era fiica maiorului Constantin Racoviceanu din Slatina, o persoană „veselă și chiar exuberantă, o prezență perspicace și iubitoare, fire voluntară, energică și practică. Ea a reprezentat filonul tonic al familiei."[1] Dinu (Constantin) a fost primul lor copil, născut în afara căsătoriei, la 19 martie 1917, pe care tatăl l-a recunoscut. După decesul soției Jeana, survenit în anul 1921, Theodor și Ana s-au căsătorit și s-au instalat împreună cu copilul, în casa din strada Grigore Alexandrescu nr. 17, situată în apropierea Pieței Romane, reper central al Bucureștilor. Acest vlăstar născut din iubire a fost înconjurat de o grijă deosebită. Fiind sensibil, gingaș, cu o sănătate delicată, i s-a acordat mereu cea mai atentă protecție. Foarte devreme au apărut și semnele unei înzestrări cu totul speciale pentru lumea sunetelor. Reacțiile de bucurie la cântecul unei flașnete, plăcerea cu care asculta clinchetul tălăngilor pe înserat, vara, la Fundățeanca, reședința de vară a familiei, seriozitatea cu care își urmărea părinții cântând în duet la vioară și la pian, toate sursele sonore ambientale îi prilejuiau lui Dinu momente de încântare maximă. Când a mai crescut, se juca fericit la cele două piane din casă, inventând povești sonore hazlii sau dramatice, după cum îi dicta fantezia. Când s-a apropiat de patru ani, la cererea lui, mama l-a învățat să cânte la pian primul preludiu în do major de Bach, pentru a-i face tatei o surpriză. Acesta era acompaniamentul la melodia *Ave Maria* de Gounod, pe care l-a cântat în locul ei, împreună cu tatăl ca solist la vioară. Foarte curând, la împlinirea vârstei de patru ani, în cadrul sărbătoririi fastuoase organizată de părinți la reședința familiei din Strada Povernei nr. 23, Dinu a cântat la pian invitaților un menuet de Mozart. În acea împrejurare, pe lângă botezul tradițional, a primit și „botezul artei", o cunună de lauri de la nașul său, care era maestrul George Enescu. Fotografia făcută atunci, devenită celebră, a fost expusă de fericitul tată în vitrina librăriei muzicale *Jean Feder,* de pe Calea Victoriei. Maestrul s-a supărat, simțind că imaginea i-a fost folosită abuziv pentru un gest de publicitate exagerat. În semn de protest, a încetat orice fel de comunicare cu familia Lipatti. Ruptura de relații a fost parțial remediată prin intervenția domnișoarei Musicescu, care

[1] Op. cit., p. 12.

https://biblioteca-digitala.ro

între timp i devenise profesoară lui Dinu și care nu concepea ca el să nu participe la concertele maestrului.[1] Iată cum descrie fiul mai mic, Valentin, situația creată. „Enescu…s-a certat cu tata. După un schimb de scrisori, Theodor Lipatti și George Enescu nu s-au mai văzut niciodată. Enescu i-a păstrat însă finului său o mare afecțiune, care s-a transformat repede într-o colaborare și o prietenie exemplare. Cred că tata a suferit de pierderea amiciției cu Enescu, dar nu a voit să-și recunoască greșeala. L-a lăsat însă pe Dinu să devină admiratorul, elevul și prietenul marelui muzician.[2]

După împlinirea celor patru ani, i se identifică acuratețea și calitatea excepțională a auzului absolut, este admirat și stimulat prin manifestări publice să improvizeze la pian. Mama îl inițiază, arătându-i, empiric, notele pe clape și diferite formule de digitație, de care avea nevoie. Este chemat profesorul Iosif Paschil (1877-1966) care transpune pe partitură opt piese compuse de cel mic. Aceste piese au fost tipărite de curând, în anul 2016, la Editura Grafoart. Ambii părinți, ca muzicieni amatori, l-au ajutat să progreseze pe această cale empirică, intuitivă. Înainte de a împlini 7 ani, copilul a început acasă pregătirea pentru școală. În acest scop, în primăvara anului 1924 a fost angajată să preia pregătirea școlară în particular profesoara Steliana Simionescu. În anul 1925, Dinu scria și citea cursiv. Atunci părinții i s-au adresat maestrului Mihail Jora pentru lecții de muzică. Prima întâlnire a fot descrisă într-o relatare a acestuia, devenită celebră. „Într-o zi mohorâtă de toamnă un copil mic, plăpând, îmi era adus de către părintele său, care-mi cerea să-i slujesc odraslei drept dascăl muzical. Când l-am întrebat ce știe, mi-a răspuns: < Nimic. Nu cunoaște nici numele notelor, însă cântă la pian după ureche și compune>. Mai văzusem de-alde ăștia în cariera mea, așa că nu-mi făceam iluzii. Plictisit, am cerut copilului să se așeze la pian. De rândul acesta, însă, păcălitul eram eu. <Micul Lipatti – cum i s-a spus ani de-a rândul – poseda o intuiție și un dar

[1] Situația este prezentată în monografia *Dinu Lipatti* de Dragoș Tănăsescu și Grigore Bărgăuanu, Editura Muzicală, București, 1971, p. 18.

[2] Valentin Lipatti, op cit., p. 23.

https://biblioteca-digitala.ro

muzical cu totul neobișnuite”.[1] Avea să urmeze o colaborare intensă și afectuoasă, prin care maestrul i-a transmis ansamblul de cunoștințe și deprinderi de care avea absolută nevoie pentru a se putea exprima - la pian, solfegiu, armonie etc. După trei ani de studiu intens, maestrul îi sfătuiește pe părinți să-l prezinte la conservator. Copilul este adus la comisia de admitere, în clădirea vechiului Conservator din strada Știrbei Vodă nr. 37. În urma examinării, este admis direct în anul III, datorită nivelului ridicat al pregătirii și al performanței. Tatăl formulează o cerere, datată 27 octombrie 1928, către Ion Nonna Otescu, directorul Academiei Regale de Muzică și Artă Dramatică, privind înscrierea elevului și repartizarea lui la profesorul Mihail Jora pentru studii teoretice și la Florica Musicescu pentru pian.

Începe o nouă etapă, decisivă, în formarea muzicianului strălucit ce avea să devină. Pe lângă mentorii principali solicitați, i-a avut ca profesori pe Dimitrie Dinicu și pe Mihail Andricu la muzică de cameră. Cei patru ani de studii la conservator au asigurat pregătirea de care avea nevoie tânărul element supradotat în dezvoltarea sa artistică. Două atitudini, două curente de gândire și acțiune s-au manifestat în educația lui muzicală în această perioadă. Pe de o parte, mama și tatăl îl stimulau spre apariții publice, căutau să-l pună în evidență ca pe un copil minune în lumea culturală bucureșteană, să-l lanseze către o faimă în lumina scenei și în atenția presei. De cealaltă parte, maestrul Jora și domnișoara Musicescu impuneau o atitudine sobră, de muncă discretă pentru a-i antrena și consolida deprinderile și cunoștințele necesare măiestriei în interpretare și compoziție. Ei erau ostili oricărei ieșiri publice înainte de finalizarea studiilor. Captiv între cele două tendințe, Dinu și-a ascultat cu sfințenie profesorii, a reușit să rămână un elev conștiincios, harnic, ascultător și modest și a reușit, în ciuda presiunilor materne și paterne, să-și urmeze maeștrii. Cu „Moș Mișucă” a avut mereu relația de comunicare sobră în aparență, dar de o tandrețe înduioșătoare în realitate. Copilul a făcut progrese exponențiale în toți acești ani, dobândind cunoașterea profundă a mijloacelor necesare pentru

[1] Dragoș Tănăsescu și Grigore Bărgăuanu, *Dinu Lipatti,* Ed. Muzicală, București, 1971, p. 16.

https://biblioteca-digitala.ro

exprimarea în compoziție. Rezultatul a fost un tandem de mare succes, din a cărui funcționare perfectă au iești primele lucrări semnate de foarte tânărul Dinu Lipatti, apreciate cu entuziasm și onorate cu premii de mare prestigiu. Colaborarea cu domnișoara Musicescu a fost mai complexă. Avem în vedere ieșirile nervoase, capriciile și violența reacțiilor sale, atunci când era nemulțumită de felul în care elevulse prezenta la lecție. Despre atmosfera din clasă, când Dinu se găsea la pian, avem mărturii ale colegului și prietenului său, Miron Șoarec, după cum urmează. „Lecția la care asistam a început cu niște exerciții tehnice. După acestea a început <disecarea> primei părți a *Concertului în mi bemol major* de Beethoven. Dinu cânta frumos, cu măreția cuvenită, curat și muzical. Domnișoara Musicescu era nemulțumită. Nu-i plăceau o serie de <mărunțișuri> tehnice și-i cerea elevului ei să repete mereu anumite pasaje care, oricui altul i s-ar fi părut că sunt executate fără reproș. La un moment dat profesoara a exclamat: <N-ai să ajungi nimic! Cânți ca un măturător de stradă!> Eu stăteam mic într-un colț, surprins de felul în care se manifesta profesoara. Dinu, supus și stăruitor, repeta mereu și se căznea să-i fie maestrei pe plac. După aproape două ore, lecția s-a terminat și am rămas noi doi. Eram convins că manifestarea încărcată de nervi pe care a avut-o Florica Musicescu l-a demoralizat pe Dinu. Și, desigur, am căutat să-l îmbărbătez. Calm, zâmbind, el mi-a răspuns: <Astăzi Coana Florica a avut o zi proastă. Dar nu mă impresionează. Să vezi că, lecția viitoare, mă va lăuda și – mai știi? – poate îmi va aduce bomboane”. În adevăr, lecția următoare, a adus un șir de laude lui Dinu, care a cântat tot așa de frumos ca și cu vreo câteva zile înainte. Această calitate, de a nu-și pierde calmul și încrederea în sine, precum și convingerea că cele cerute de maestra lui erau în folosul pianistului, l-au ajutat în toată cariera lui. Nici laudele pline de adjectivele cele mai măgulitoare nu-l făceau să-și piardă firea”.[1]

Un alt coleg și prieten ilustru, Constantin Silvestri, se referă la raporturile sale cu vestita profesoară, din a cărei clasă făcea parte, în același timp cu Dinu. Constantin Silvestri, supradotat ca și el, povestește despre pătimirile comune din

[1] Miron Șoarec, *Prietenul meu Dinu Lipatti,* Ed. Muzicală, București, 1971, pp. 12, 13.

https://biblioteca-digitala.ro

timpul școlii. După ce l-a cunoscut și l-a apreciat în mod deosebit la examenul de admitere, domnișoara l-a luat pe Costi în clasa Domniei sale. Dar elevul nu era deloc încântat de stilul în care aceasta „prea făcea multă militărie". Când un alt coleg, Theodor Bălan, i-a comunicat că și domnișoara Erbiceanu are cerințe asemănătoare, Costi i-a răspuns tranșant: „Dacă tu suporți, treaba ta, cu atât mai bine. Eu am alt temperament. Viitorii șefi de orchestră nu sunt obișnuiți să li se comande. Dacă aș fi ca Lipatti, blând și înțelegător, mi-ar fi mai ușor, dar nu sunt nici una, nici alta…"[1] „În clasa domnișoarei, Costi Silvestri era coleg cu Dinu Lipatti, care era doar cu patru ani mai mic decât el. Cei doi elevi eminenți făceau un contrast puternic ca atitudine și grad de implicare. Astfel, dacă Dinu era măsurat, deosebit de harnic, disciplinat, minuțios, perseverent și implicat, Costi se distingea, dimpotrivă, prin distanțare, spontaneitate, spirit flegmatic și ironic. Erau, cu toate aceste diferențe, prieteni sinceri și se admirau reciproc. Prietenia lor a durat mereu, chiar și după ce viața le-a hărăzit trasee diferite."[2]

Așadar, pe parcursul anilor de studiu, elevul Lipatti, chiar dacă era excepțional, s-a supus regulii de a nu a apărea în public. Se produce o singură excepție, în iunie 1930, când au concertat, la sfârșitul anului școlar, câțiva elevi de frunte, festivalul fiind transmis la Radio București, post înființat în urmă cu doi ani. Dinu a cântat atunci partea I a *Concertului pentru pian și orchestră* de Grieg, cu orchestra Conservatorului, dirijată de Dan Simionescu. A primit aplauze frenetice pentru „interpretarea de zile mari", pe care viitorul camarad, Miron Șoarec, o ascultase la Radio cu încântare, ca pe o revelație.[3] Iar în ziarul *Dimineața,* cronicarul îl consideră „un element de valoare".[4]

Un an mai târziu, la producția clasei de orchestră dirijată tot de Dan Simionescu, eminentul elev prezintă părțile a II-a și a

---

[1] Theodor Bălan, *Prietenii mei muzicieni,* Ed. Muzicală, București, 1976, p. 131.
[2] Lavinia Coman, *Constantin Silvestri,* Ed. Didactică și Pedagogică, București, 2014, pp. 31, 32.
[3] Miron Șoarec, *op. cit.,* p. 12.
[4] Octavian Lazăr Cosma, *Universitatea Națională de Muzică la 140 de ani,vol*. 2, Ed. U.N.M.B., 2008, p. 328.

https://biblioteca-digitala.ro

III-a din *Concertul în la minor* de Grieg. Criticul Romeo Alexandrescu îl elogiază ca pe o „natură foarte dăruită, pianist pornit de timpuriu pe calea virtuozității și capabil de interpretări pline de simț, expresie și strălucire."[1]

La 9 iunie 1932 are loc cea de a treia manifestare publică a sa, la concertul absolvenților, susținut tot la Operă. Împreună cu aceeași formație a școlii, avându-l ca dirijor pe C.C. Nottara, interpretează partea I a *Concertului în mi minor pentru pian și orchestră* de Chopin. Este vedeta necontestată a producției finale. "De la primele măsuri s-a văzut în mod categoric că elevul depășește cu mult nivelul elementelor ce apar de obicei la producții. O ușurință fenomenală de execuție, o forță neobișnuită pentru un executant de 13-14 ani, apoi o siguranță neașteptată a ritmului, care s-a imprimat și orchestrei… A interpretat în chip cu totul remarcabil, cu o frazare ireproșabilă, cu pianissime minunate și cu crescende inspirate. Titulara clasei, d-ra Florica Musicescu, merită toate elogiile".[2] Trebuie consemnat faptul că performanțele excepționale ale absolventului Dinu Lipatti sunt recunoscute prin acordarea Premiului *Paul Ciuntu pentru pian*, în acel an 1932.

Dacă studiile la pian sunt terminate în glorie de către acest performer în vârstă de 15 ani, nu altfel stau lucrurile la compoziție. Sub veghea neobosită a maestrului Jora, el dă la iveală *Sonata pentru pian,* datată 2 ianuarie 1932, alcătuită din trei părți: *Allegro moderato, Andante, Allegro*, având ca motto aforismul „Muzica este limbajul zeilor". Este prima sa lucrare mare, pentru care e răsplătit cu Mențiune la Concursul național de compoziție *George Enescu* din același an 1932. Textul a văzut lumina tiparului abia în anul 2016, la Editura Grafoart, în redactarea competentă și minuțioasă a lui Viniciu Moroianu. Autorul demonstrează că stăpânește cu autoritate meșteșugul componistic. Expresia este de natură postromantică, purtând ecouri îndepărtate din fervoarea lui Liszt, din poezia lirică a lui Chopin și Schumann, dar și inflexiuni de inspirație românească. Prima audiție a avut loc la 1 august 1987 la Londra și a fost

[1] Octavian Lazăr Cosma, *op. cit.,* pp. 343, 344.
[2] Idem, p. 363, Al. Popovici, *Producția clasei de orchestră,* în Rampa / 15 ianuarie 1932, p. 4.

https://biblioteca-digitala.ro

realizată de John Ogdon, laureat al Concursului Internațional *George Enescu.* Sonata este înregistrată la Radio România de către Horia Maxim. În albumul său dedicat creației pentru pian a lui Dinu Lipatti, Luiza Borac[1] conturează o construcție masivă, plină de dinamism, în care tehnica de anvergură concertistică este pusă în serviciul modelării atente a esenței muzicale. Artista a realizat și o serie de variante *live* ale lucrării, pe care a înscris-o frecvent în programele de recital.

Aflat în focul pregătirilor pentru participarea la concursul internațional de la Viena, tânărul artist își conturează, concomitent cu această provocare majoră, schițele pentru un nou proiect componistic. Este vorba despre *Sonatina pentru vioară și pian,* pe care a definitivat-o în aceeași vară, în vacanța de la Fundățeanca. Finalizat în septembrie 1933, textul poartă numărul 1 de opus și dedicația „A Monsieur Mihail Jora". Prima parte, *Allegro moderato,* are forma liberă de sonată, cu două teme expresive, înrudite ca material melodic. Partea mediană, *Andante,* este o temă cu variațiuni, bazată pe dialogul viu al celor două instrumente, pe ritmuri pregnante de inspirație populară.

Atmosfera animată evoluează spre un moment visător, tainic, cu care mișcarea se încheie. Finalul *Allegro* e o desfășurare amplă, în care își fac loc, ca într-o recapitulare întărită, emfatizată, temele primei părți, ceea ce conferă unitate, prin caracterul ciclic, întregului edificiu sonor. Prezentată la Concursul de compoziție *George Enescu,* Sonatina este apreciată cu premiul II. Avea să fie primită cu entuziasm la prima audiție publică, susținută la 15 aprilie 1934, într-un concert al Societății Compozitorilor Români, de către compozitor la pian și Anton Adrian Sarvaș la vioară.

A fost tipărită inițial la Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, în anul 1970, cu unele indicații de arcuș și aplicatură, făcute de violonistul Modest Iftinchi, care semnează și cuvântul introductiv, unde scrie: „Convins de valoarea deosebită a acestei sonatine, captivat de coloritul, vigoarea și

[1] Este vorba despre albumul *Luiza Borac. Piano music of Dinu Lipatti, 2Cd AV 2271, London, 2012.*

https://biblioteca-digitala.ro

profunzimea ei, doresc tuturor violoniștilor înzestrați cu har artistic, bucuria de a o desluși și cânta."[1]

Între timp, printre alte evenimente marcante, autorul proiectează o nouă lucrare, de data aceasta pentru orchestră mare. Este vorba despre Suita *Șătrarii,* care poartă numărul 2 de opus și e finalizată în anul 1934. Unica lucrare a sa cu caracter programatic și cea care-i confirmă statutul de compozitor, este alcătuită din trei episoade. Primul, *Vin șătrarii (Allegro maestoso),* descrie sosirea șatrei în cartierul Florească. Materialul constitutiv conține două melodii în caracter popular și se structurează în formă liberă de sonată. Al doilea, *Idilă la Florească (Andantino),* prezintă alte două teme diferite ca atmosferă, care sunt prelucrate variațional, discursul având o expresie visătoare. Ultima parte, *Chef cu lăutari (Allegro),* are formă tripartită și se desfășoară în ritm energic de dans popular. Este partea cea mai spectaculoasă a suitei și de aceea a fost cântată uneori separat de celelalte episoade. În ansamblul ei, lucrarea a plăcut în mod deosebit, mai întâi juriului care i-a acordat premiul I la Concursul de compoziție *George Enescu* pe anul 1934. Apoi a cunoscut un mare succes de public când s-a cântat în primă audiție. Evenimentul s-a petrecut la 23 ianuarie 1936, la Ateneul Român, când George Georgescu a dirijat Filarmonica bucureșteană. Între timp, tânărul artist, fiind student la École Normale de Musique din Paris, primește aprecieri deosebite pentru lucrare din partea profesorului și compozitorului Paul Dukas, care îi face și câteva sugestii foarte bine venite de redactare și orchestrație. Într-o scrisoare trimisă lui Miron Șoarec la București, în 13 decembrie 1934, Dinu îi descrie acestuia cum au decurs lucrurile: „La prima lecție, lui Dukas i-am cântat Suita *Șătrarii.* I-a plăcut foarte mult și a spus că în afară de unele lucruri la orchestrație, e foarte bine lucrată. Totodată l-a felicitat pe D-nul Jora de felul frumos cum <m-a crescut>! La a doua lecție… sonatina (pentru vioară și pian (n. n.). Aceasta i-a plăcut chiar mai mult decât suita zicând că e o lucrare serioasă, plină de ritm și foarte bine

[1] Dinu Lipatti, *Sonatina pentru vioară şi pian,* Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1970, Cuvânt înainte de prof. univ. Modest Iftinchi.

https://biblioteca-digitala.ro

construită”.[1] Amintim că ulterior, în anul 1937, lui Lipatti i se conferă Medalia de argint a Republicii Franceze pentru compoziție, chiar pentru Suita simfonică *Șătrarii.* Este important să marcăm prin aceste recunoașteri și distincții prestigioase faptul că, de la primele compoziții, tânărul Lipatti a fost apreciat ca având realizări deosebite, atât de către maeștrii români, cât și de cei mai importanți profesori de compoziție din capitala franceză.

În urma unei priviri analitice asupra grupului de lucrări de început ale compozitorului în devenire, putem observa deja aici procesul de transformare a micului elev în tânăra personalitate creatoare independentă, cu alte cuvinte trecerea de la lucrări de școală spre opere semnate de un artist format. E un proces intim, subtil, care conduce la un rezultat spectaculos, drumul parcurs în doar câțiva ani de la primele piese din copilărie până la Suita *Șătrarii.* La punctul de vârf al evoluției, marcat de această compoziție, decelăm în natura limbajului precum și în modul de organizare a materialului muzical, **trăsăturile de bază care caracterizează stilul creatorului Dinu Lipatti în compoziție: tendința neoclasică, atitudinea clasică, un neoromantism prezent în dinamica discursului, elemente moderne de limbaj și expresie, împletirea organică a acestor tendințe cu filonul românesc de sorginte populară, specificul național fiind un fel de marcă semantică a muzicii sale.**

Reluând firul cronologic al faptelor și evenimentelor, constatăm că finalul spectaculos al studiilor la conservator i-a deschis perspective noi de promovare în viața muzicală. Astfel, următorul succes răsunător îl obține cu interpretarea *Concertului nr. 1 în mi bemol major pentru pian și orchestră de Fr. Liszt* la Ateneu, în compania Filarmonicii dirijată de Alfred Alessandrescu, la 10 februarie 1933. La fel ca și publicul de la concert, critica îl întâmpină cu entuziasm. De exemplu, N. Radu consemnează în Adevărul literar și artistic că la 16 ani neîmpliniți, Dinu Lipatti „a evidențiat o tehnică uimitoare”.[2] Romeo Alexandrescu arată că tânărul solist „a strălucit prin

[1] Miron Șoarec,*op. cit*., p. 33.
[2] Octavian Lazăr Cosma, *Filarmonica din București în reflectorul criticii muzicale,* Ed. Muzicală, București, 2003, p. 314.

https://biblioteca-digitala.ro

bravura jocului d-sale instrumental, cu evidente resurse de virtuozitate, elan menținut cu deosebită stăpânire într-un cadru solemn, organizat, în care punerea la punct a frazării, nuanțelor și claritățiі de exprimare au fost excepționale pentru un juvenil debut. Modul în care a conceput rostul solistic al părților instrumentale în mijlocul orchestrei denotă o precoce maturitate și o natură de muzician complet și ne îndreptățește să avem mai mult decât speranțe în manifestările de mai târziu ale tânărului artist, care va izbuti desigur să-și amplifice până la desăvârșire mijloacele de expresie”.[1] Primește și observații din partea lui Alexandru Petrovici pentru „lipsă de precizie și de unele nuanțe”[2], sau de la Dan Botta, care îi reproșează unele „forme incerte, nerezolvate și o evidentă aplicație școlară”.[3] Ca o concluzie la această mică dezbatere între cronicari, George Breazul declară: „Auzisem vorbindu-se despre **elevul,** dar nu ne așteptam să vedem pe **artistul** Dinu Lipatti… Multă și intensă precizie în execuția dată *Concertului* de Liszt, dar și bărbătească vigoare, sunt daruri care vor genera, în aceeași susținută seriozitate de cunoaștere și interpretare, și vor forma, vor realiza virtuozul, pe care îl întrevedem în Dinu Lipatti”.[4] Iar Cella Delavrancea scrie: „Din strălucirea de carnaval, așa cum se obișnuiește să fie cântat, el țesuse entuziasmul unui suflet cu viziunea naturii în plină înflorire, și bucata căpătase o deosebită măreție… Destinul, grăbit uneori să aprindă o flacără de geniu, a luminat o inteligență prematură, și tânărul muzician a atins maturitatea la vârsta când tinerețea exuberantă caută succese și bucurii superficiale”.[5]

O lună mai târziu, în urma îmbolnăvirii unui solist invitat din Polonia, primește invitația de a colabora din nou cu Filarmonica la Ateneu, de data aceasta în compania mult dorită de el, a dirijorului George Georgescu. Versiunea *Concertului pentru pian și orchestră în mi minor* de Fr. Chopin a fost un mare succes, atât fiindcă a fost capabil să răspundă în câteva

[1] *Op. cit.,* pp. 314, 315.
[2] Idem, p. 315.
[3] Ibidem, p. 315.
[4] Ibidem
[5] Cella Delavrancea, *Dintr-un secol de viață,* Ed. Eminescu, București, 1987, p. 79.

https://biblioteca-digitala.ro

zile la o solicitare neașteptată, așa cum sunt în stare doar soliștii consacrați, cu mare experiență, dar și pentru performanța de zile mari pe care a reușit-o. Romeo Alexandrescu spune că interpretul „a stăpânit atât de dificilele părți ale pianului solist nu numai cu deplina certitudine și strălucire tehnică, dar și cu netăgăduit relief artistic”[1].

Stimulat de succesele obținute la aceste prime apariții pe cele mai importante scene ale țării, Dinu îndrăznește mai mult. La sugestia mamei sale, care află dintr-un ziar vienez de concursul internațional de pian ce se organiza în capitala austriacă în luna iunie, ia hotărârea curajoasă de a participa. Este înscris cu două luni înainte, potrivit regulamentului și începe pregătirile. Își fixează ca repertoriu pentru concurs *Toccata și Fuga în do major* de Bach-Busoni, *Sonata în si minor* de Fr. Chopin și *Concertul în mi bemol major* de Fr. Liszt. În sfârșit, au plecat la Viena, iar mama i-a aranjat program de studiu zilnic la fabrica de piane Bösendorfer, pe un instrument ales de el. Alteori lucra în clădirea unde funcționa Universal Edition, chiar la viitorul său editor și prieten, domnul Shlee. Din juriul competiției au făcut parte personalități de seamă ca Wilhelm Backhaus, Emil Sauer, Alfred Cortot, Felix Weingartner, Alfredo Casella, Claudio Arrau, Attilio Brugnoli, Ernö Dohnany, Ignaz Friedman, Walter Gieseking, Myra Hess, Wanda Landowska, Isidor Philipp, Serghei Rachmaninov, Moritz Rosenthal, Robert Teichmüller, Paul Wittgenstein, Pancio Vladigherov, George Georgescu etc., președintele fiind dirijorul Klemens Kraus. Avem relatări directe despre mersul etapelor, din scrisorile pe care temerarul competitor le trimitea către prietenul Miron Șoarec la București. La etapa eliminatorie, începută pe 1 iunie 1933, a evoluat în dimineața celei de a doua zile, în marea sală Musikverein. A trebuit să se încadreze în timpul de 15 minute de cântat, ceea ce i-a permis să prezinte Adagio și Fuga din Bach și 30 de măsuri din Sonata de Chopin. Impactul muzicii sale asupra publicului e fulgerător. În sală se aud exclamații precum: „Ah! Wunderbar ist der kleine Rumäner!” și „Ausgezeichnet!” Se numără printre cei 100 admiși în faza următoare, din 200 înscriși. După trei etape

[1] Romeo Alexandrescu, *Cronica muzicală. Filarmonica*, în Universul / 5 aprilie 1933, p. 8.

https://biblioteca-digitala.ro

eliminatorii, în finală au fost selecționați 11 candidați, între care Dinu Lipatti și Maria Fotino, ambii elevi ai domnișoarei Florica Musicescu, care îi urmărea din sală, venită și ea de la București, la sfârșitul primei etape. După finală, juriul a deliberat furtunos. S-au format două „tabere". Discuția s-a purtat în jurul premiului I. Erau clasificați Dinu, care abia împlinise 16 ani, vârsta minimă de participare, și Bolelsaw Con, un pianist de 27 de ani din Polonia. Până la urmă, s-a dat prioritate lui Boleslaw Con, în bună măsură pe considerentul vârstei mai mari. Alfred Cortot, conducătorul „taberei" adverse, a făcut mare tărăboi și a plecat furios din comisie. Ulterior, la invitația sa, Dinu a fost înscris la École Normale de Musique din Paris, devenindu-i discipol. Eroul nostru a primit cu seninătate verdictul considerând, cu simpatie și respect pentru competitorul său de pe locul întâi, că acesta are „mare experiență, multă siguranță și calm".[1] De la festivitatea decernării premiilor a lipsit, pentru că, în lupta motivelor ce s-a dat în conștiința sa, a învins dorința de a-l asculta pe Alfred Cortot, care avea concertexact în aceeași zi, la aceeași oră! In deceniile care au urmat, lipattologii pasionați au remarcat mereu în mod ironic că marele învingător al concursului de la Viena a dispărut definitiv de pe firmamentul muzical. Din cercetările mai recente, reiese că motivele acestei dispariții au fost tragice. Pianistul polonez de origine evreiască a avut o soartă neiertătoare. După marele succes, a fost invitat să participe la viața muzicală internațională. Avem, în acest sens, o dovadă chiar din România. Arhivele Filarmonicii din București consemnează că laureatul absolut de la Viena a apărut la Ateneul Român la 16 martie 1934, când a interpretat *Concertul pentru pian și orchestră. Nr. 2 în do minor* de Serghei Rachmaninov, sub conducerea dirijorului George Georgescu. În program mai figurau Simfonia a II-a de Johannes Brahms și poemul coregrafic *Valsul* de Maurice Ravel.[2] Dacă asupra celor două lucrări de forță ale dirijorului, critica a avut păreri împărțite, cu privire la prestația pianistului s-au exprimat numai cuvinte de laudă. Astfel, Andrei Tudor remarcă „temperamentul poetic, plin de vigoare și înțelegere pentru opera interpretată", calități prin

[1] Miron Șoarece, *op.cit.,* p. 19.
[2] Viorel Cosma, *Filarmonica „George Enescu" din București (1868 – 1968),* Ed. Muzicală, București, 1968, p.168.

https://biblioteca-digitala.ro

care se evidențiază solistul.[1] Se poate presupune că invitarea solistului proaspăt laureat la Viena a fost facilitată de împrejurarea că dirijorul George Georgescu i-a admirat evoluția ca membru în juriul competiției. Trei ani mai târziu avea să se sinucidă, pe fondul unei puternice depresii.

Ca un premiu și ca o recunoaștere în țară a succesului său internațional, Dinu este desemnat ca solist în concertul de deschidere a stagiunii Filarmonicii din București, la 3 noiembrie 1933. Apare aici pentru a treia oară, cu George Georgescu ca dirijor, cu *Concertul în la minor* de Edvard Grieg. Cronicile sunt numeroase și dezvoltă opinii împărțite. Predomină tonul entuziast, ca în textul semnat de Dan Botta: „Dinu Lipatti a trecut cu brio peste sonora și facila lucrare a lui Grieg. Virtuoz timpuriu, Dinu Lipatti va cuceri publicul **în curând**, prin profunzimea și vigoarea temperamentului, care singure pot acomoda interpretării o valoare de vocație. Până atunci, tânărul pianist va rămâne ceea ce s-a dovedit a fi și în acest concert – o virtualitate, o glorie încă neînflorită”.[2] Dar apar și observații privind calitatea de „pură distracție sau agrement” a programului.

Din aceeași perioadă, primim o informație semnificativă despre impresia pe care o face pianistul în vârstă de 17 ani asupra unui important dirijor internațional. Este vorba despre colaborarea avută la București, cu dirijorul olandez Willem Mengelberg (1871 – 1951). În cadrul unei convorbiri ample din ciclul radiofonic *Muzicienii noștri se destăinuie,* dirijorul și profesorul Dumitru D. Botez (1904 – 1988) evocă momentul întâlnirii acestui oaspete celebru, la prima repetiție, cu solistul concertului. „Mengelberg a condus Orchestra Radio în două concerte… Într-unul dintre acestea l-a avut solist pe Dinu Lipatti, cu *Concertul în mi bemol major* de Fr. Liszt. Cum pe Lipatti nu-l cunoștea, Mengelberg a dorit să-l asculte în pauza unei repetiții. Revăd și acum scena: foarte tânăr, abia împlinise 17 ani, mi se pare, Lipatti a intrat modest și s-a așezat la pian.

---

[1] Andrei Tudor, *Cronica muzicală. Filarmonica. Dirijor George Georgescu. Solist:Boleslav Kon.* În *Rampa,* XIX, 4855, 19 martie 1934, p. 4., în Octavian Lazăr Cosma, *Filarmonica din București în reflectorul cronicii muzicale, 1921 – 1945,* pp. 354, 356.

[2] Octavian Lazăr Cosma, *op. cit.,* p. 332.

https://biblioteca-digitala.ro

Mengelberg sta cu capul sprijinit în palme și parcă neîncrezător. – „Cine ar putea să fie acest Lipatti?" – părea a spune. Și Lipatti a început să cânte. Fața lui Mengelberg se lumina treptat și peste vreo zece minute s-a dus la el, l-a ridicat de pe scaun și l-a îmbrățișat. Omul se lămurise."[1]

În lunile următoare mai are unele apariții în București, la Palatul Cotroceni și la Sinaia, la Castelul Peleș, manifestări patronate de Regina Maria.

A urmat plecarea la Paris a mamei cu cei doi fii și înscrierea lui Dinu la École Normale de Musique. Perioada 1934-1936, trăită intens pentru artă în orașul lumină îi consolidează și îi diversifică bazele solide ale formării inițiale în țară. Atmosfera de schimburi culturale permanente, contactul cu maeștrii vestiți ca Alfred Cortot și Paul Dukas, îl ajută să se conecteze la spiritul european, să devină parte integrantă a acestui spirit. Luând distanță fizică față de personalitățile ocrotitoare ale maeștrilor săi iubiți, le trimite în țară gânduri pline de recunoștință, prețuire și respect, în scrisori marcate de înțelepciunea prematură ce l-a caracterizat.

Reîntors la București, cu experiențe îmbogățite și cu orizonturi deschise spre lumea largă, își continuă eforturile de autoperfecționare. Ca preocupare de a-și ridica mereu standardul mijloacelor instrumentale, e foarte interesant că revin obsesiv în corespondență grijile legate de tehnica pianistică. Astfel, după minuțioasele abordări ale sistemului domnișoarei Musicescu, el vine în contact cu *Principes rationnelsde la technique pianistique* de Alfred Cortot (1877-1962), după care simte nevoia să-și reconsidere modul de a lucra la pian prin însușirea unei metode noi, cuprinsă în principiile de studiu ale metodei Marie Jaëll (1846-1925): „am un sistem faimos de lucru zilnic la pian, ajutându-mi mai mult decât <d'après l'ancienne méthode>. O adevărată revoluție!"[2]

În domeniul compoziției, după Suita *Șătrarii (1934),* creațiile apar în succesiunea cronologică următoare:

---

[1] Despina Petecel Theodoru, *Muzicienii* noștri *se destăinuie,* ms., emisiune radiofonică în dialog cu D.D. Botez, difuzată la Radio România Cultural, București, 17 aprilie 1981, p. 6 transcriere.

[2] Miron Șoarec,*op. cit.,* p. 45.

https://biblioteca-digitala.ro

- *Concertino în stil clasic* pentru pian și orchestră de cameră (1936) a avut ca prim titlu *Suita clasică pentru pian și orchestră.* Poartă dedicația „Fräulein Florica Musicescu gewidmet. ”Părțile componente sunt: *Allegro maestoso, Adagio molto, Allegretto, Allegro molto*. A fost prezentată în primă audiție de compozitor, în compania Filarmonicii bucureștene, cu maestrul George Georgescu la pupitrul dirijorului. E una dintre cele mai des cântate partituri lipattiene.
- *Fantezia pentru vioară, violoncel și pian (1936)* e dedicată maestrului Alfred Cortot și s-a intitulat, într-o primă variantă, *Trio.* Se compune din cinci părți: *Allegro energico, Andante, Presto, Allegretto, Grave „D.C. al Fine” (reluarea primei părți).* În România s-a prezentat în premieră la București, în anul 2011, de către Raluca Stratulat, Bogdan Eugen Popa și Oana Rădulescu Velcovici.
- *Nocturnă pentru pian pe o temă moldavă (1937),* dedicată maestrului Mihail Jora, a fost inaugurată public de autor, la Paris, în anul 1938.
- *Simfonia concertantă pentru două piane și orchestră de coarde,* compusă în anul 1938 la Paris, dedicată dirijorului și profesorului său Charles Münch, e alcătuită din trei părți: *Molto maestoso, Molto adagio, Allegro con spirito.* A fost prezentată public în primă audiție la Paris, de către Clara Haskil și compozitor, cu orchestra dirijată de Ionel Patin. La București s-a prezentat cu Filarmonica dirijată de maestrul George Georgescu, soliști fiind autorul și Madeleine Cantacuzino, în anul 1941.
- *Nocturnă andante ma non troppo* din *Trei nocturne franceze pentru pian (1939)* dedicată Clarei Haskil, a fost cântată în primă audiție la București, de către compozitor, în același an 1939. Din cele trei, este singura cu manuscris cunoscut.
- *Introducere și allegro pentru flaut solo (1939)* e dedicată lui Roger Cortet. Cuprinde părțile *Rubato* și *Con brio.* Compozitorul a realizat și o transcripție pentru vioară solo, în anul 1943.

https://biblioteca-digitala.ro

- *Concert pentru orgă și pian (1939)* e dedicat profesoarei și prietenei sale Nadia Boulanger. A fost prezentat în primă audiție la București în anul 1970, de către Horst Gehan și Corneliu Gheorghiu.
- *Premiere improvisation (1939) pentru vioară, violoncel și pian* e dedicată prietenului pianist Miron Șoarec.
- *Șase sonate de Domenico Scarlatti, aranjate pentru cvintet de suflători de către Dinu Lipatti.* Părțile componente sunt: *Allegro marciale, Andante, Allegro ma non tanto, Allegretto, Allegro moderato, Allegro molto.* Lucrarea a fost prezentată în premieră la Radio București, cu autorul ca dirijor, în anul apariției, 1939 și, în același an, la Paris.
- *Fantezia pentru pian solo op. 8* (1940), dedicată Madeleinei Cantacuzino, are părțile *Andante malinconico, Vivace, Presto, Molto tranquillo, Presto, Allegretto cantabile, Allegro maestoso.* A fost inaugurată de autor la București, în anul 1941.
- *Sonatina pentru pian* pentru mâna stângă, compusă la Fundățeanca în vara *anului* 1941, e alcătuită din următoarele mișcări: *Allegro, Andante espressivo, Allegro.* Autorul a cântat-o în primă audiție la București, în anul 1942.
- *Cinq chansons* pe versuri de Paul Verlaine pentru tenor și pian (1945) sunt dedicate cântărețului Hugues Cuenod: *A une femme, Green, Deux Ariettes oubliée: Il pleut dans mon coeur, Le piano que baise une main frêle, Sérénade.*
- *Patru melodii pentru voce și pian (1945): Sensation*, pe versuri de A. Rimbaud, cu dedicație *A ma mère; L'Amoureuse,* pe versuri de P. Eluard, dedicată *A Madeleine; Capitale de la douleur,* pe versuri de P. Eluard, cu dedicație *A Marie Sarasin; Les pas,* pe versuri de P. Valéry, dedicată *A Germaine de Narros.* În România, au fost interpretate de Valentin Teodorian și Lisette Georgescu.
- *Dansuri românești* pentru pian și orchestră (1945) reprezintă transcripția făcută de autor lucrării pentru două piane din anul 1943: *Vif, Andantino, Allegro vivace.*

https://biblioteca-digitala.ro

- *Aubade* pentru cvartet de suflători (1949) conține părțile: *Prelude (Lento-Vivo-Lento), Danse (Allegro grazioso), Nocturne (Andante espressivo), Scherzo (Presto).* Dedicată prietenului elvețian Paul Sacher, a fost prezentată public la Radio Sottens și Beromunster în același an 1949. În România a fost inaugurată la București, în anul 1968.
- *La Marche d'Henri, petite blague pour piano a quatre mains, Allegro giocoso* a fost compus în ultimele săptămâni de viață, cu dedicație pentru prietenul devotat și medicul care l-a îngrijit până la sfârșit, Henri Dubois-Ferrière. A fost cântat pentru prima dată public de Corneliu Gheorghiu și Grigore Bărgăuanu.

Din catalogul exhaustiv al creației mai fac parte o serie de transcripții și aranjamente, lucrări nefinalizate, manuscrise pierdute și altele pe care autorul le menționează în scrisori, dar despre a căror existență nu se cunoaște nimic. Lista integrală a creației se află în anexele monografiei *Dinu Lipatti* de Grigore Bărgăuanu și Dragoș Tănăsescu, ediția a treia, Ed. Grafoart, 2017, pp. 247 – 257.

Întorcându-ne la partea „terestră" a vieții sale, este important să evidențiem preocupările plurivalente ale artistului, activitățile în care se antrenează ca un tânăr extrem de muncitor, dârz și perseverent, urmărit de strădania perfecționării continue în cele mai variate domenii. Pe planul îndemânării manuale, era expert în arta traforajului, dovedea pricepere deosebită în operații de mecanică auto, fiind pasionat de conducerea mașinii proprii, pe care o îngrijea cu minuție. Era pasionat de arta fotografică, având acasă un adevărat laborator foto și pentru experiențe chimice de care era, de asemenea, foarte interesat. Răbdarea, spiritul de ordine și minuțiozitatea îl caracterizau în toate acțiunile întreprinse. Era expert în dactilografie, desena cu multă fantezie și se pricepea să schițeze profiluri arhitecturale. Astfel, construcția casei de vacanță de la Fundățeanca a fost realizată în perioada 1938 – 1941 după planurile arhitectului Corneliu Rădulescu, care a respectat schițele și indicațiile lui Dinu.[1] Avea o mare apetență

[1] Informație oferită de fiul arhitectului, Corneliu Rădulescu junior, în urma unor documente descoperite recent în arhiva familiei sale.

https://biblioteca-digitala.ro

pentru literatură. De altfel, corespondența de curând valorificată editorial, precum și cronicile muzicale publicate susținut pe parcursul anului 1938 în ziarul Libertatea ne relevă un autentic talent de scriitor în devenire.

În anul 1939, după izbucnirea celui de al doilea război mondial, pe traiectoria sa concertistică se ivesc sincope, apar îngrijorări și renunțări la unele proiecte. Dar, dincolo de amenințarea ce plutea în atmosferă, în viața lui Dinu se petrece un miracol. La o repetiție a trioului condus de Miron Șoarec, chiar în seara zilei de întoarcere la București, el asistă întâmplător, alături de perechea inginer Ion Cantacuzino și soția acestuia, Madeleine, pianistă provenită din aceeași clasă a domnișoarei Musicescu. Între Dinu și Madeleine se înfiripă o idilă care se dezvoltă către pasiune. Cântă în concerte la două piane și patru mâini, poartă discuții despre artă în lungi plimbări, devin inseparabili, iar în curând se produce inevitabilul. Noua pereche pleacă pentru concerte în Europa, la 4 septembrie 1943.[1] Se spunea chiar că Dinu „a cam răpit-o pe Madeleine!”. Au concertat în țările nordice și în Germania. Turneul cu peripeții pe continentul aflat în plină conflagrație e urmat de stabilirea lor în Elveția. Aici Dinu a fost adoptat definitiv și sprijinit pentru a deveni profesor la Conservatorul din Geneva, în ultimii ani de viață. Madeleine i-a fost credincioasă în mod exemplar până la sfârșit, dar fiindcă soțul nu i-a acordat divorțul decât foarte târziu, în anul 1949, cei doi s-au căsătorit legal abia cu un an înainte de moartea lui Dinu, în decembrie 1949. Cei șapte ani de viață comună ce le-au fost dați de destin, au trecut marcați de suferința gravă a lui Dinu, de lupta cu boala și nevoile materiale, de tentativa lui eroică de a-și urma cariera concertistică internațională. Așa cum singur constată, cumplitele experiențe ale bolii îl aduc la nivelul suprem al maturității artistice, dar îi limitează sever capacitatea fizică de a susține concertele programate. Era din ce în ce mai solicitat, mai apreciat, în timp ce forțele fizice scădeau îngrijorător. A trăit acest paradox tragic al împlinirii prin nedesăvârșire, și-a asumat suferința ca pe o condiție a fragilității și a vulnerabilității în fața destinului. Diagnosticul a fost limfogranulomatoză malignă. Soția l-a asistat cu devoțiune totală, ei alăturându-i-se un grup

[1] Valentin Lipatti, op. cit., pp. 47, 48.

https://biblioteca-digitala.ro

de susținători, admiratori și prieteni minunați, care au contribuit la achitarea tratamentelor medicale extrem de costisitoare. Din nefericire, mama artistului, conjurată în scris de fiul grav bolnav să vină din țară la căpătâiul său și să-i aducă spre vânzare câteva bijuterii prețioase, este împiedicată de organele represive din România anului 1950. La controlul vamal de la Curtici, a fost dată jos din tren, percheziționată și încarcerată la penitenciarul din Arad unde a stat un timp, a fost cercetată, judecată și condamnată la amendă și confiscarea bijuteriilor. Ulterior a fost eliberată și s-a putut afla în preajma fiului abia la 24 septembrie 1950.[1] Artistul a decedat în după amiaza de 2 decembrie 1950, în vila din Chêne Bourg, lângă Geneva. În ultimii 20 de ani de viață, Ana Lipatti a trăit în Chêne Bourg, nemângâiată, până în anul 1973, iar după voința testamentară, a fost înmormântată alături de copilul ei. De cealaltă parte a criptei lui Dinu aflată în cimitirul din Geneva, se află mormântul Madeleinei, care a decedat în anul 1987. În felul acesta, dincolo de moarte, el se găsește în îmbrățișarea tandră a celor două femei, cele mai importante din viața sa.

Dacă studiem îndeaproape traiectoria sa artistică, vom constata că, în prea scurta perioadă a carierei de concertist, Lipatti a avut conexiuni și contacte profesionale în mediile internaționale cele mai importante. În afară de activitatea publică din România, a susținut concerte în Franța, Italia, Anglia, Suedia, Finlanda, Germania, Austria, Olanda, Belgia, Luxemburg, Elveția, Cehoslovacia, Bulgaria etc. A urmărit cu interes profesional aparițiile noi în domeniul compoziției, cunoscând direct operele recente semnate de M. Ravel, G. Enescu, B. Bartok, Fr. Poulenc, I. Stravinski, A. Roussel, P. Hindemith, Ch. Koechlin, Fl. Schmitt, J. Françaix, C. Brăiloiu, M. Jora, Stan Golestan, Filip Lazăr, Marcel Mihalovici etc. A colaborat cu dirijori ca Ionel Perlea, Paul Paray, Wilhelm

[1] Aceste fapte au fost aduse la cunoștința publică abia de curând, de către prof. univ. dr. Vlad Alexandrescu, în urma cercetării efectuate în dosare CNSAS. Ele fac obiectul comunicării sale, *Dinu Lipatti în arhivele securității,* susținută la Simpozionul internațional de muzicologie *Dinu Lipatti – personalitate plurivalentă a muzicii românești și internaționale,* desfășurat la Universitatea Națională de Muzică din București, la 26 noiembrie 2015.

https://biblioteca-digitala.ro

Furtwängler, Arturo Toscanini, Igor Markevici, Herbert von Karajan, Willem Mengelberg, George Georgescu, Constantin Silvestri, Hans von Benda etc. Printre pianiștii cu care a interacționat au fost Alfred Cortot, Lazare Lévy, Nadia Boulanger, Yvonne Lefébure, Edwin Fischer, Alexander Borowski, Robert Casadesus, Arthur Rubinstein, Walter Gieseking, Arthur Schnabel, Wilhelm Kempf, Clara Haskil, Arturo Benedetti Michelangeli.

În paralel cu intensa activitate concertistică, a avut permanent preocupări pentru a diversifica modul de pregătire, de studiu individual, de alcătuire a repertoriilor de recital, crearea de proiecte originale. În scopul de a se informa continuu, urmărea toate evenimentele muzicale importante, pe care le analiza apoi în adevărate cronici ad hoc în scrisori către maeștrii săi, Mihail Jora și Florica Musicescu. Audia la radio lucrări noi, achiziționa partituri pe care le analiza pentru a-și îmbogăți baza de selecție. Era un fin cunoscător al situației politice internaționale, care era în acea vreme de o complexitate maximă. Avea inițiative practice, era un bun organizator și știa să se orienteze în păienjenișul relațiilor administrative[1], era ordonat și tenace în probleme de secretariat. Era minuțios în orice activitate concretă. Repara orice defecțiune casnică, tricota cu drag fulare și pulovere pentru cei apropiați. Tot ce ținea de domeniul manualității și al lucrului de finețe îi era la îndemână și îi producea plăcere. A fost bun și răbdător în familie, s-a comportat exemplar, îndurând cu stoicism anii lungi de suferință

[1] Acest aspect se relevă, spre exemplu, atunci când Dinu Lipatti construiește proiectul, până la urmă nematerializat, de a o aduce pe domnișoara Florica Musicescu ca profesor invitat la Conservatorul din Geneva.

https://biblioteca-digitala.ro

fizică. Avea inițiative de sprijinire și ajutorare a unor personalități din exil, care trăiau strâmtorate material, dar și a maeștrilor dragi rămași în România, cărora le trimitea prin colete poștale unele ajutoare alimentare, în timpurile grele, cu lipsuri de tot felul.

După trecerea la cele veșnice, s-a dezvoltat un adevărat cult al memoriei lui Lipatti. Dacă în străinătate acesta s-a manifestat spontan și puternic imediat după plecarea dintre cei vii, în țară a fost impusă tăcerea totală din partea regimului politic. În anul 1949 a fost lăsat în afara Uniunii Compozitorilor din România, s-a interzis să fie pomenit în public sau să-i apară numele în presă. La prima conferință publică pe care a organizat-o pe tema personalității lui Dinu Lipatti, profesorul Dragoș Tănăsescu a trebuit să înfrunte interdicția chiar înainte de intrarea în sală.[1] Ulterior, începând cu anul 1956, tabu-ul a fost ridicat treptat, s-au întreprins cercetări laborioase, din care au rezultat cărți, studii, sesiuni științifice. La Conservatorul din București a fost inaugurată o placă de marmură comemorativă, iar o sală de recitaluri și conferințe îi poartă numele. Este patronul spiritual al primului liceu de artă din București și al celui din Pitești. A existat un concurs de pian cu numele său, care a cunoscut câteva ediții anuale. Exegeza internațională a progresat în mod îmbucurător. Se află în pregătire un album cu înregistrări inedite ale lui Dinu Lipatti, realizat de către neobositul lipattolog Marc Ainley. În anul 2012 a fost înregistrat un album cu creația pentru pian, foarte bine apreciat, de către pianista Luiza Borac. În sfârșit, Editura Grafoart a luat inițiativa lăudabilă de a edita opera sa componistică, în stilul unei acribii științifice exemplare. Această creație e studiată și analizată în lucrări doctorale, cum e cea a pianistului Viniciu Moroianu, din care a rezultat volumul de referință intitulat *Dinu Lipatti. Creația pentru pian solo,* Ed. Printech, București, 2007. A Apărut de curând cea de a treia ediție a monografiei *Dinu Lipatti* de Grigore Bărgăuanu și Dragoș Tănăsescu, precum și primul volum de *Scrisori.*

---

[1] Relatarea lui Grigore Bărgăuanu din *anexa,* care se intitulează *Amintiri despre Dragoș Tănăsescu (1921 – 2011),* la monografia *Dinu Lipatti* de Grigore Bărgăuanu și Dragoș Tănăsescu, ediția a III-a, Ed. Grafoart, București, 2017, pp. 211-219.

https://biblioteca-digitala.ro

Dacă am fi întrebați prin ce se poate caracteriza arta de pianist a lui Dinu Lipatti, am avea de formulat următoarele umile aprecieri. **Înregistrările sale se disting, mai întâi, prin sunetul profund, generos, cald, de o calitate aleasă, cultivată, nobilă, de o transparență cristalină. Sunetul său are o calitate cu totul specială a emisiei, în sensul unei deosebite rotunjimi și al bogăției în armonice. Este impresionantă omogenitatea acestui standard de calitate, care este la fel de înalt în toate înregistrările rămase ca documente. În creațiile sale sonore, artistul își manifestă respectul absolut față de text și față de indicațiile de expresie consemnate de autori. Abordarea stilistică a fiecărei lucrări este impecabilă, în contextul unei armonii captivante a construcției sonore, ceea ce conferă echilibru, unitate structurală operei interpretate în ansamblul ei. În toate înregistrările domnește o curățenie desăvârșită a sunetelor, a frazărilor, trasarea clară a liniilor de forță, dar și o minuție deplină în îmbinarea celor mai mici elemente ale discursului sonor. Dincolo de toate aceste trăsături de măiestrie artizanală, ne impresionează mesajul metaartistic. Este vorba despre o atitudine apolinică, armonioasă, strălucitoare, solară, atitudinea unui creator de valoare spirituală pentru toate timpurile.**

Având în vedere că mai sunt atât de multe demersuri de întreprins pentru a ne apropia de substanța profundă a operei sale, anul centenar pare să inspire noi proiecte și inițiative menite să ni-l aducă pe Dinu Lipatti mereu mai aproape, prin înregistrările și opusurile sale care au intrat deja în patrimoniul de aur al culturii universale.

BIBLIOGRAFIE

Ainley, Marc, Prezentare la *Luiza Borac. Piano music of Dinu Lipatti, 2CD AV 2271, London, 2012.*

Alexandrescu, Vlad, *Dinu Lipatti în arhivele securității, ms.* Comunicare la Simpozionul internațională de muzicologie *Dinu Lipatti-personalitate plurivalentă a muzicii românești și internaționale,* București, 26 noiembrie 2015

Arhiva Universității Naționale de Muzică din București.

https://biblioteca-digitala.ro

Bărgăuanu, Grigore & Tănăsescu, Dragoș, *Dinu Lipatti, ediție revizuită și adăugită de Grigore Bărăgăuanu,* Ed. Grafoart, București, 2017.
Coman, Lavinia, *Privire asupra creației pentru pian a lui Dinu Lipatti*, în vol. *Dinu Lipatti - contemporanul nostru,* Ed. Comisia Națională a României pentru UNESCO, București, 1996.
Coman, Lavinia, *Constantin Silvestri,* monografie, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 2014.
Cosma, Octavian Lazăr, *Filarmonica din București în reflectorul cronicii muzicale,* Ed. Muzicală, București, 2003.
Cosma, Octavian Lazăr, *Universitatea Națională de Muzică din București la 140 de ani,* vol. 2, 3, Ed. U.N.M.B., 2008, 2010.
Cosma, Viorel, *Muzicieni din România. Lexicon, vol. 5,* Ed. Muzicală, București, 2002.
Grigorescu, Olga, *Dinu Lipatti*, monografie, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 2011.
Ionescu, Alin, *Sonatina pentru pian (mâna stângă), orientări hermeneutice,* în vol. In Memoriam Dinu Lipatti - 60. Ed. Muzicală, București, 2012.
Lipatti, Ana, *Viața pianistului Dinu Lipatti povestită de mama sa,* Ed. Litera, București, 1975.
Lipatti, Dinu, *Scrisori,* Volumul I, Ed. Grafoart, București, 2017.
Lipatti, Valentin, *Strada Povernei 23,* Ed. Garamond, București, 1993.
Moroianu, Viniciu, *Dinu Lipatti, creația pentru pian solo,* Ed. Printech, București, 2007.
Orendi, Ana Maria, *Lipatti la prezentul continuu: o perspectivă în 4 tablouri,* ms., comunicare la Simpozionul internațional de Muzicologie, București, 26 noiembrie 2016.
Paladi, Marta, *O istorie a pedagogiei pianistice în România secolului XX. Florica Musicescu întemeietor de școală,* Ed. Didactică și Pedagogică, București, 2012.
Păsculescu-Florian, Carmen, *Vocație și destin. Dinu Lipatti,* Ed. Muzicală, București, 1986.
Păsculescu-Florian, Carmen, *Dinu Lipatti. Pagini din jurnalul unei regăsiri,* Ed. Muzicală, București, 1989.
Petecel Theodoru, Despina, *Muzicienii noștri se destăinuie,* ms., emisiune radiofonică în dialog cu D.D. Botez, Radio România Cultural, București, 1981.
Șoarec, Miron, *Prietenul meu Dinu Lipatti,* Ed. Muzicală, București, 1981.

https://biblioteca-digitala.ro

Tănăsescu, Dragoș și Bărgăuanu, Grigore, *Dinu Lipatti*, monografie, Ed. Muzicală, București, 1971.
Tănăsescu, Dragoș și Bărgăuanu, Grigore, *Nouvelles musicales de Roumanie. Lipatti - Trente ans après,* în rev. Muzica nr. 3/1981.

SUMMARY

Lavinia Coman

Lipatti Centenary
Dinu Lipatti, a Romanian Musician in the Context of World Culture

Dinu Lipatti (1917-1950) is a spectacular case of precocious musical fulfilment. The child presented a special penchant for music early on. His family cultivated it and initiated a schedule of musical training for him by means of lessons with two famous teachers: Mihail Jora for composition and Florica Musicescu for piano. The adolescent graduated the Bucharest conservatoire with honours, obtained the second prize at the International Piano Competition in Vienna (1933) and made brilliant studies in Paris under the guidance of masters such as Alfred Cortot and Nadia Boulanger. He was then propelled as a concert pianist internationally. In parallel he composed a series of symphonic, chamber and solo works, among which some received important awards and distinctions. In 1943, together with Madeleine Cantacuzino, he settled in Geneva. Unfortunately, for the following seven years he grappled with a ruthless disease. Despite his suffering, these were the prolific years of his maturity, during which the pianist had his most important international collaborations and demonstrated his pedagogical qualities in his capacity as teacher at the Geneva Conservatoire. A little while before his death on 2 December 1950, he made those Columbia recordings that were to consecrate him as a master of piano interpretation. Besides the over thirty original scores he composed, his recordings are circulating today throughout the world, earning the artist an even greater appreciation than during his lifetime.

https://biblioteca-digitala.ro

ISTORIOGRAFIE

Texte și documente inedite
Istoria muzicii în autobiografii
(XVIII)

Fondul Ciprian Porumbescu (II)

Viorel Cosma

Continuând serialul de însemnări autobiografice ale lui Ciprian Porumbescu (1853-1883), compozitorul ne „plimbă” pe meleagurile Bucovinei (Cernăuți, Stupca, Ilișești, Sinăuți), dar și pe drumurile din Kracovia). În ciuda întâlnirii cu marile orașe ale Austriei și Poloniei, sufletul muzicianului nostru rămâne strâns legat de „Stupca mea dragă” și de meleagurile românești, unde și-a petrecut copilăria și tinerețea. Asta și pentru că aici se afla Bertha Gorgen, marea sa iubire. O visa nopți întregi. „Atât de aievea îmi apăru dânsa înaintea ochilor, că toate frumoasele amintiri de mai înainte reapărură deodată, iarăși, cu toată covârșirea. Din 6 iunie [1879] n-am mai amintit de dânsa. E adevărat. Și cred că am dreptate. Începe a-mi fi tot mai lămurit că frumoasele mele vise de aur vor rămâne baltă. Și astăzi, la împrospătarea acelor fericite amintiri, mi-e sufletul alintat – scria Porumbescu, devenind romantic în succintele sale însemnări cotidiene – ca și când mii de îngeri mi s-ar fi furișat în inimă, îngânând o muzică divină. După multă vreme iarăși, mi-i atât de jale, de dureros și totuși, atât de dulce.”

Fiindcă muzica lui Ciprian Porumbescu avea atâtea trimiteri la iubita sa, merită să citățm un pasaj de esență literar-sentimentală care explică fondul multor romanțe și lieduri ale

https://biblioteca-digitala.ro

autorului *Baladei:* „Cât despre cea mai trainică și adâncă chestiune de inimă a mea, nu mi-o pot ascunde că mereu mă gândesc la Bertheluța și, dacă în inima mea a licărit o scânteie de iubire, dânsa a fost pentru B. Oricum însă, acest sentiment nu mai e atât de puternic și așa de intensiv ca la începutul acestui an. Și de ce? Dacă-i iei plantei lumina, dânsa piere; dacă lampa n-o umpli din nou cu ulei, ea se stinge. Dacă mândruța mea nu mă vrea, clar și dacă eu o iubesc, încă pe-atâta, trebuie să abandonez în cele din urmă, speranța; singura consolare rămânându-mi, deci, numai gândul la ea." Asemenea frământări îl măcinau pe tânărul compozitor aproape continuu, fiindcă iubita sa Bertha a devenit un refren al însemnărilor biografice.

Contactul lui Ciprian Porumbescu cu satul bucovinean capătă adeseori un farmec literar aparte, deoarece expresiile și cuvintele dialectale specifice zonei nord-moldovenești dovedesc o permanentă legătură cu țăranii locali, obiceiurile și muzica țărănească. Acasă la Stupca, avea și pian, dar și... popicărie, unde veneau toți prietenii, rudele și amatorii de o clipă de relaxare. Cu sora sa, Marioara, făcea muzică de cameră, cu Mandi (Mandicevschi) continua studiile teoretice muzicale, cu Leon Goian discuta problemele politice și sociale ale românilor bucovineni, cu pictorul Epaminonda Bucevschi descifra tainele artei grafice autohtone, cu teologii de la Seminar punea la cale noi inițiative studențești după desființarea societății „Arboreasa". Mai aflăm că starea materială fiind extrem de precară, Ciprian începuse să dea lecții particulare (Flondor, Dworski).

Sărăcia, foamea, lipsa banilor de îmbrăcăminte și chirie, făceau casă bună cu boala care îl măcina: „mi-ar trebui parale pentru a achita, aicea, câteva datorii urgente, dar nu le am... Până la boala mea de 6 săptămâni, catarul de plămâni și expectorarea cu sânge, a decurs totul destul de bine. Cât despre luxul meu, nu le-am făcut, din contră, am dus-o foarte precar și mizerabil."

Despre drumul cu trenul, până în Capitala Imperiului Austriac, condeiul lui Ciprian s-a înveselit, chiar dacă până la destinație „timp de 19 ore am înaintat cu iuțeala melcului în

https://biblioteca-digitala.ro

adevăratul sens al cuvântului". Fericit că a regăsit „draga și scumpa mea Vienă", a plecat spre hotelul „Zum Oster Hof", spre a se întâlni cu prietenul de-o viață, Morariu, de la care și-a luat bursa școlară, trimisă prin mandat poștal de la Cernăuți. Seara s-a delectat la *Theater an der Wien* cu spectacolul „*Familia lor*" cu vedetele Gallmeyer și Girardi. „După teatru m-am dus acasă și am visat-o pe Bertha".

Însemnările lui Ciprian Porumbescu se încheie cu alergătura prin Viena, spre a-și găsi o locuință cu chirie mai modestă, dar „din păcate nici de data aceasta nu mi-am găsit nimic. După masă, am rugat-o pe Iosefina să-mi găsească ea ceva și chiar a și găsit".

Cu această alergătură prin Viena, se încheie jurnalul cotidian auto-biografic al compozitorului bucovinean, urmând să continue în numărul viitor al revistei noastre.

*

Sâmbătă, 14 iunie 1879. Dimineața, în Grădina Publică; întâlnit pe Unchiul. Peste zi, nici un eveniment deosebit. După amiazi, avurăm, la noi, un Convent. Seara, am fost în biserica romano-catolică, unde un vestit Iezuit, Klinkowstrom, predica minunat. Şi Unchiul a fost la predică. Mă dusei, apoi, la Unchiul, unde-mi luai rămas bun de la bătrânul Pauli, căci pleacă la Lăpuşna, mâne.

Duminică, 15. Plouă. La 9 şi 1/2 şi la 11 şi 1/2, merg, iarăşi, la predică. După amiazi, sunt la Unchiul. Aici, tăifăsuii cu Unchiul despre bunele timpuri de altă dată. Cum a fost la noi, la Şipot.

Ne amintirăm de buna, scumpa mamă, de Tanti Terezia, de bunici, în scurt de toţi ai noştri şi ni se făcu aşa de jale că ne curseră lacrimi pe bătrânii noştri obraji. Seara, mai mersei puţin la plimbare, la Weiss, unde petrecui bine cu Voiuţchi.

Luni, 16. Ieri, mi-am vândut pantalonii cei vechi şi, astăzi, dejunez o cafea bună la Tesacz, care-mi prii excelent. Şi-un al doilea dejun am luat, astăzi, adică un gulaş şi-un păhar

https://biblioteca-digitala.ro

de bere. După amiazi, veni la mine Max şi scriserăm, la Marica şi Olga, fel de fel de ghiduşii. Seara, fusei, iarăşi, la predică. După cină, primblat şi acasă.

Marţi, 17. Mă scol de vreme şi ies la primblare, după ce l-am mai trezit şi pe Max şi luat cu mine. La 11, iarăşi la predică; dar iezuitul ista predică excelent.

După amiazi, fusei foarte rău dispus, pentru că, la amiazi, mâncasem puţin şi mă chinuia foamea. Mersei cu Max la primblare; ne cupărarăm vişine, apoi mersei la Unchiul, unde căpătai o cafea bună. Seara, fusei, iarăşi, la predică; dar aşa de plin, că numai afară, la uşă, am putut sta. La cină, am mâncat raci.

Miercuri, 18. Dimineaţa, plimbare - lecţie acasă predică. Masa - acasă - citesc dorm mă duc la Iulo, la o bere - cursuri – acasă - meditez - scriu Societate de cântare - cină - plouă.

Joi & Vineri, nu s-a întâmplat nimic deosebit.

Sâmbătă, am avut o cneipă comună cu clubişţii, la Gobl.

Duminică, am fost la Unchiul, la cafea, iar, apoi, merserăm la plimbare; la fel Luni, Marți' şi Miercuri.

Miercuri, 25 Iunie. Dimineaţa, capăt, de la Marica, o scrisoare care-mi făcu mare bucurie. I-am trimis şi câteva piese muzicale. După amiazi, am fost la Unchiul şi, în urmă, merserăm cu toţii la Gobl; după cină mersei acasă.

Joi, 26. Dimineaţa, cu Unchiul şi Max, în Grădina Publică apoi - la lecţie. Acasă, citit, dormit. După amiazi, citit, după care la Unchiul; cafeaua, şi Tanti a cântat puţin la pian. După cină, am privit cum voluntarii pompierilor au făcut acrobaţii.

Vineri, 27. Dimineaţa, nu plimbare, ci învăţat. Trebuie să colocvez (susţin un examen semestrial n. n,). Apoi, la lecţie. Aici, aflu lucru nou: Doamna şi domnul Flondor, plecând la ţară şi lăsând băiatul aice, mă rugară să locuiesc cu dânsul, unde voi avea şi mâncarea. Am fost deplin de acord; am primit 10 florini şi mâne mă mut, adică numai cu așternutul.

Merg şi dejunez la Kratschwill, unde stau la sfat cu Hrimaly; apoi scrisei o scrisoare acasă.

La masă, mă decontez cu Schoneich, şi-i dau 5 fl. 16 cruceri. Merg cu Iulo la o bere, la Kratschwill, şi, apoi, acasă.

https://biblioteca-digitala.ro

Dorm puţin; merg, apoi, la Universitate şi, apoi, la poştă, de unde îmi ridic un colet. Mi s-au trimis, de acasă, hainele mele preoţeşti. Marica a adăugat şi 27 cr., un colac şi 2 covrigaşi. Mi-a făcut mare bucurie. Apoi, merg la Unchiul, drăngănesc puţin la pian şi plec imediat, pentru că nu e nimeni acasă, Mă rad şi mă frizez, îmi dau pantofii la reparat şi mă târâi acasă.

Acum, șed singur în cameră şi scriu acestea. Iulo nu-i acasă O pocovoiuţă (Chiţa) cată-năuntru, pe fereastră o fată foarte detreabă; dânsa îmi aducea zilnic laptele; e foarte mâhnită că mă mut, acu', de aice.

După cină, mă duc la popicărie, la care ocazie eu îl trăznesc pe Max în nas în aşa fel că sângerează amarnic.

Sâmbătă, 28. Dimineaţa, la lecţie, apoi la curs; apoi, cu Iaworschi, la lapte bătut. Abia seara m-am dus la Flondor. La 5, am avut Convent. Cinez, acu', la Flondor. Imi aduc lucrurile şi mă duc, apoi, la cneipa Clubiştilor. La ora 12, vin la locuinţa mea şi mă culc.

Duminică, 29. Mă trezesc, mă îmbrac şi fac reflexiuni cât de frumos şi elegant locuiesc şi aşa fără grijă. Lucru splendid ! Dinu-odată, am devenit aşa un boier că singur nu mă mai recunosc. Acum nu trebuie să mă mai plâng că n-am ce dejuna fiindcă, la 7 şi 1/2, se serveşte cafeaua. Iau, cu Otto, cafeaua. Apoi, veni Dworschi de-ţi ţinu lecţia pe când eu scrisei o scrisoare acasă. Apoi, mă duc la Iulo îmi iau cămeşi albe şi vin cu dânsul la mine, de-i arăt minunăţiile mele. Dânsul pleacă şi eu am mai cântat pentru mine la vioară.

Otto s-a dus la plimbare, în Grădina Publică. Am 2 elegante saloane deosebite și locuiesc ca un principe. Mănânc, amiaza, minunat. Ne vizitează Leon Goian.

După amiazi, merg la Unchiul; stau până la 7. Pe urmaă, plecăm la Dworscheni. Seara, sunt acasă; mai dau fuguţa pân-la locuinţa veche, o sărut, cum se cade, pe Kristl şi mă culc în bună dispoziţie.

Luni, 30. Mă scol devreme; mă pun pe carte. După amiazi, merg la unchiul; mă concediez, căci mâine pleacă la Şcevice. Vin acasă şi merg, apoi, la curs. La 6, vin acasă cu Waldberg. Mâncăm vişine. Şi-n vechea locuinţă am fost, pe-o clipă. Mă culc devreme.

https://biblioteca-digitala.ro

Marţi, 1 Iulie. Am visat-o, astă noapte, pe buna mamă şi pe Theresa. M-am sculat devreme şi am învăţat. La ora 10, m-am dus la poştă şi-am trimis acasă ziare. Şi-n vechea locuinţă am fost, pe-o clipă. După amiazi, la curs şi acasă. A venit Flondor şi-a mas aice.

Miercuri, 2 Iulie. Mă scol timpuriu şi studiez. Flondor pleacă la Basarabia. Stau toată ziua acasă. Capăt şi o scrisoare de acasă, care-mi face mare bucurie. La ora 6, m-am dus la Tanti Hermine, care-i singurică acasă. Era şi Romalţia. Apoi mersei pe-o clipă la Iulo şi făcui puţină hârjoană cu fetele. Seara, îmi vizitai vechea Pocuiuţă. La ora 11, m-am culcat.

Joi. 3 iulie. Dimineaţa, studiez; apoi, mâncat vişine. După amiazi dorm până la 4. Dworschi vine, îşi ţine lecţia; eu merg la curs. Îl întâlnes; pe Iliuţ şi Vasile Dasch. Ne ducem la Kratschwill, apoi la Augustineanca, unde ne întâlnim cu mai mulţi popi, între cari Tamavschi din Lucavăg cu fiu-su, cu fostul şef al jandarmeriei din Ilişeşti. Chilim cu aceştia în diverse bodeguţe de vin, până la 1 şi 1/2, miezul nopţii.

Vineri, 4 Iulie. Mă scol cu mahmureală, dar nu trădez cu nimică înaintea lui Otto. Ies în oraş pentru a-mi isprăvi somnul la Iulo. Îl întâlnesc pe Bogdan... care, din fericire, plăteşte o gustărică. Merg la Iulo după cămeşi curate şi vin acasă restabilit. După amiazi dorm; pe urmă merg, pe-o clipă, la Tanti Hermine. Seara, m-am dus cu Otto la primblare.

Sâmbătă, 5 Iulie. Dimineaţa, studiez; merg, apoi, la curs. Iulo a ţinut o conferinţă copiată. După amiazi, avurăm o şedinţă a comitetului, la Lesehalle, după care m-am dus la Iulo şi-am rămas acolo mai mult. Plecând spre casă, dau de Bogdanini, pe care-l iau cu mine, la vişine. După cină, merg la primblare şi dau de Iulo, Lagler şi Hurtig, bem câte un păhăruţ de vin, la „Rața dolofană”. La 10 şi 1/4, m-am târât acasă şi a trebuit să sar peste portiţă.

Duminică, 6 Iulie. Mă scol târziu, fiindcă plouă. Noaptea asta am avut vise cumplite: Mama moartă, după care plângeam aşa de teribil că m-am trezit. Apoi, decedata Tanti Frosina, care se mai mişca pe catafalc, cu ochii deschişi, pe când cu discutam eu Unchiul cât de grozavă e moartea.

https://biblioteca-digitala.ro

Şi pe Tata l-am visat; o mulţime de popi catolici, cari veniseră la înmormântare.

În fine, urma ca noi, mai mulţi, să ieşim, în mare ţinută, la îngropăciune. Curios că eu mergeam cu B. şi M., într-un rând. Atât de aievea îmi apăru dânsa înaintea ochilor, că toate frumoasele amintiri de mai-nainte reapărură, deodată, iarăşi cu toată covârşirea - Va fi bătător la ochi că amintesc, acum, atât de puţin de B.

Din 6 Iunie, n-am mai amintit de dânsa. E adevărat. Şi cred că am dreptate. Începe a-mi fi tot mai lămurit că frumoasele mele vise de aur vor rămâne baltă. Şi astăzi, la împrospătarea acelor fericite amintiri, mi-i tot sufletul cald-alintat, ca şi când mii de îngeri mi s-ar fi furişat în inimă, îngânând o muzică divină. După multă vreme, iarăşi mi-i atât de jale, de dureros şi, totuşi, atât de dulce...

S-o lăsăm în seama Celui-de Sus şi voii Sale!

Capăt de la Ştefan o scrisoare, pe lângă încă un florin. Îi şi scriu înapoi şi mă apuc de studiu, având, mâine, de colocvat din istoria romană.

După amiazi, vine Iulo la mine. Mergem la cafenea şi, pe urmă, cu Waldberg, la o bere, la Kratschwill.

De acolo, la Musikverein. Acolo, e examenul semestrial al elevilor. Întâi, a venit violina, apoi, canto şi, la fine, pianul. Violoniştii cântară destul de binişor, mai ales un oarecare Rettig Blaukopf şi Roternburg. Între cântăreţe, realizară prestaţii destul de remarcabile domnişoara Deker, din Ilişeşti, care a cântat Aufenhalt-ul lui Schubert, apoi domnişoarele Gobl, Salter şi Dombaum. Cel mai bine a cântat Salter; cel mai mizerabil a ieşit un duo executat de domnişoarele Weise şi Negruş. Urmară pianistele nenumărate. Cel mai bine cântară domnişoara Statkewicz, şi încă una, şi micul Rottenburg. Piciul ăsta îmi cuceri admiraţia cântând, la fel de minunat, la vioară ca şi la pian. La fine, s-a executat Wagnerianul „Marş imperial” pentru 8 mâni şi 2 piane. A fost mult public, dar ceea ce-am observat şi-i foarte semnificativ pentru timpul nostru şi spiritul timpului nostru fu că, atât între executanţi, cât şi-n public, covârşitoarea majoritate, aş putea zice 9/10, au fost jidani. Între elevi şi eleve, poate 25 la număr, 4 au fost creştini toţi ceilalţi, jidani. Iar în

https://biblioteca-digitala.ro

auditoriu am văzut abia 5-6 familii creştine. În parter, am zărit chiar vreo câţiva jidani în caftan şi cu perciuni. Pretutindeni, sendeasă această semintie semitică, apucându-se, acum, şi de muzică, de artă, care, pân-aci, numai cu foarte puţine excepţii, era oarecum un monopol al creştinilor. Şi cu ce scop? Au doară pentru a exercita şi cultiva arta ca artă? Pentru a culege şi a gusta roadele artei de dragul artei? Nu, ci din arogantă înfumurare şi răţoire jidovească sau pentru a face din artă un "gheşeft", pentru a dobândi pricopseli materiale, pentru a face din muzică un articol de comerţ şi de meserie. În chipul acesta, muzica ajunge în nevrednice mâini profane şi barbare şi, stânjenită în înaltul şi sublimul ei rost, îşi pierde divinul ei nimb.

Muzica, in haina semitului, muzica, în mâna jidanului, este, față de divinele vibrări ale lui Beethoven, Mozart şi Haydn, numai, o caricaturală paiaţerie.

Şi, câtă vreme acest neam nu-şi va modela abjectul său intelect, ahtiat numai de câştig şi speculă materială, şi aș zice, cât timp acest neam nu s-a fi modernizat întrucâtva, atâta timp şi muzica, în mâinile lui, nu va f1 artă, ci numai jidovească muzicasterie.

Şi aceasta e o Filarmonică în care preşedintele e un Român!

Luni, 7 Iulie. Mă scol timpuriu şi studiez. După amiazi, la curs şi, fiindcă Loserth n-are timp să mă asculte, colocviul se amână pe mâine. La cină, mănânc, cu Otto, tocană de raci, care ne-a gustat de minune...

Seara, plimbat şi acasă, mai învăţat niţel şi culcat.

Marţi, 8 Iulie. Dimineaţa, la Universitate şi colocvat. Har Domnului: mi-a căzut o piatră de la inimă! Mă simt atât de liber şi nelegat ca de mult nu. La ora 12, avem şedinţă a Comitetului. După amiazi, dormit şi la curs.

Mai scriu, înainte de aceasta, câteva invitaţii, căci mâine avem cneipa aceasta de încheiere. Dar, foarte probabil, nu s-a alege nimică din aceasta, pentru că mitropolitul e pe patul de moarte şi până mâne va muri, drept care noi nu vom chefui.

Predau şi o cerere către Societate pentru subvenţionarea mea. Seara, ieşim puţin la primblare, apoi acasă şi dormit.

https://biblioteca-digitala.ro

Da', să nu uit ! Căpătai, de la Marica, o scrisoare în care scrie că B. şi M. au fost la noi, cu Doamna Gorgon şi d-na G., a citit o scrisoare franţuzească, pe care o scrisei lui Marica, în care eu ziceam copilelor Ilişeştene îngeri... Pastoriţa deveni, la citire, de tot perplexă.

Îi şi răspund lui Marica imediat.

Miercuri, 9 Iulie. Dimineaţa timpuriu, mă scol şi merg la Bucher, căci studiez cu dânsul pentru colocviul meu austriac. Apoi, dânsul vine la mine; eu dejunez şi studiem mai departe până la 12. După amiazi, îl întâlnii pe Tamasco Procopovici, care-mi dete 6 fl.; nu ştiu: dăruiţi sau împrumutaţi. Îi achit lui Iulo 3 fl. pentru locuinţă: beau cu dânsul câteva beri şi merg cu el la Universitate. Acolo, aflu că bietul Mitropolit Teoctist Blajevici a murit la 3 şi 1/4, după miezul nopţii.

Eterna lui amintire!...

Aşadar, astăzi nu avem nici-o şedinţă socială. La 6 avem şedinţă literară, ultima în acest semestru. Apoi, mergem, mai mulţi, la Reşedinţă şi ne uităm la catafalc. Seara, ne întâlnim mai mulţi inşi, adică Onciul, Voronca, Bujor, Comoroşan, Iulo şi Luţa, şi chiulim până la 3 dimineaţa. Adoua zi, Joi, merg la Bucher, la studiat, pe urmă, la ora 12, mergem la Gobl, unde Clubul are spolocania de desmahmureală. După amiazi, dorm puţin, apoi merg la locuinţa-mi veche. Aice, mă hârjonesc cu Chiţia şi merg acasă. Seara, am fost la cneipa festivă a Clubului. Dânsa a avut loc în Hotelul „Moldavie". Totul a fost cum se cade numai grozav de plictisitor. Poate de aceea c-a fost rectorul. Apoi, chiar prin împletirea de cântece, în cele colocvii, apoi prin admiterea unor palavre proaste, plictisitoare, nepotrivite (Lobl, Lewy, etc), înşişi Clubiştii i-au luat serbării caracterul festiv. Dornbaum a prezidat partea inofrcială cu obişnuitu-i umor şi spirit. La ora 2, plecai acasă.

Vineri, 11 Iulie. Mă scol şi merg la Bucher, la studiat. La ora 12, merg la Clubişti la gustărica de mahmureală. Dar aceasta a reuşit pocitanie. După amiazi, la Bucher, la studiat adecă mai întâi cu Otto, la Reşedinţă, pentru a-l vedea pe Mitropolit. Acesta era, acu', în sicriu şi de tot închis. Flori frumoase şi cununi cu eşarfe erau culcate pe sicriu. Societatea şi Seminarul au dat cununi. La ora 9, începu cortegiul foarte

https://biblioteca-digitala.ro

frumos, enorm de multă lume, corporaţii, asociaţii, etc. etc., alai fără capăt. Toţi funcţionarii, toate instituţiile erau reprezentate. Alumnii Cântară. Îl transportară la Catedrală, unde rămâne până mâine. Mâine e înmormântarea. Studiez cu Buchet, până-n seară; pe urmă, merg acasă.

Sâmbătă, 12. Dimineaţa, la Buchet, pentru a studia. Apoi, mă duc la Vechea mea locuinţă, mă îmbrac cu hainele mele preoţeşti şi merg la Catedrală, unde sunt şi eu. Coca şi Tomovici au fost şi ei la cor. S-a cântat şi-al meu „Tatăl-nostru" şi „Adusu-mi-am aminte". Dar, la ora 10, a trebuit să plec pentru a studia mai departe. La ora 1, cortegiul funebru plecă la cimitir, iarăşi foarte frumos. Mersei şi eu o bucată, caratând împreună.

După amiazi, studiem şi, la 4 şi 1/2, mergem la colocvat. A și reușit destul de bine. Seara, merg la Gobl. Astăzi e, adică, onomastica lui Lagler i dânsul cinsteşte un polobocel de bere. Am petrecut foarte cordial. La ora 12, ne duserăm la Cafeneaua Viena. Acolo, o muzică de cabaret. O cântăreaţă - diseuză, în tricou, cântă cântece populare.

Aici, veni şi o întreagă societate de români, Onciul, Macovei, lancu, Cocinschi, Emil lsopescu, Târnoveanu, Şerban etc., şi rămaserăm până la ora 2.

Duminică, 13. Mă scol la ora 9. Onciul vine la mine. Mergem la Societate şi aranjăm una-alta. Bursa mea o primesc, din păcate, abia în câteva zile. Mă învârt, apoi, prin oraş şi pe cine-o văd? Bună, dragă Lenca, împreună cu o doamnă mai vârstnică, mie necunoscută. După amiazi, dorm niţeluş. lulo vine la mine. Merg la poştă de-mi ridic de acolo banii de călătorie, 5 fl. Mergem la o bere; apoi merg acasă şi cu Otto, pe-o clipă, la Tanti Hermina. Apoi, rămân, până seara, acasă.

Seara, când eram, acu' , în pat, sosi domnul Flondor. Marţi, pleacă Otto. Şi eu plec Marţi. N-o mai pot aştepta ziua. Mi-ar cam trebui parale, pentru a achita, aice, câteva datorii urgente, dar nu le am.

Semestrul ăsta a decurs în general bine. Până la boala mea de 6 săptămâni, catarul de plămâni şi expectorarea cu sânge, a decurs totul destul de bine. Cât despre luxul meu, nu l-am făcut, din contra am dus o foarte precar şi mizerabil, dar am fost mulţumit şi vesel. Lecţia la Flondor mi-a ajutat mult.

https://biblioteca-digitala.ro

De studiat, am studiat destul. Am colocvat din istoria romană, română şi austriacă. Cu muzica m-am ocupat, în afară de câteva cântece studenţeşti, puţin. Cât despre cea mai tainică şi adâncă chestiune de inimă a mea, nu mi-o pot ascunde că mereu m-am gândit la Berteluţa şi, dacă în inima mea a licărit o scânteie de iubire, dânsa a fost pentru B. Oricum, însă acest sentiment nu mai e aşa de puternic şi aşa de intensiv ca la inceputul acestui an. Şi de ce? Dacă-i iei plantei lumina dânsa piere; dacă lampa n-o umpli din nou cu ulei, ea se stinge. Dacă mândruţa mea nu mă vrea, chiar şi dacă eu o iubesc încă pe-atâta, trebuie să abandonez, in cele din urmă, toată speranţa; singura-mi consolare rămânandu-mi, deci, numai gândul la ea...

Luni, 14. les de timpuriu şi-mi aranjez lucrurile. La ora ll, mă duc la Augustinovici, unde dau de Nestor Vorobchievici, Isidor, Dr. Lupu, Charinovici; dânşii fac cinste cu vin şi, la ora 3, merserăm cu toţii la Isidor şi chilirăm până la ora 11 noaptea. Grozăvie !

N-am putut fugi. Nestor era complet beat; la fel şi Isidor. M-am dus la vechea locuinţă şi-am dormit până la ora 7.

Marţi, 15. Mă duc la Flondor. Aici, mai iau cafeaua, îmi împachetez calabalâcul şi-mi iau rămas bun de la Otto şi Flondor. Mă duc la masă, la Kronprinz. După amiazi, sunt mereu cu Waldberg; îmi aranjez lucrurile. Îmi şi cumpăr una-alta, la iarmarocul lui San-Chetru. Mă mai duc la Tanti Hermina, de-mi iau Ziua bună, şi cinez la Kronprinz, apoi merserăm la vechea locuinţă, ne făcurăm bagajul, cu Iulo, împreună. Sosesc şi Prosh, şi Ili, căci dânşii pleacă cu noi. La Kratschwill ne duserăm niţel; ne luarăm tandru rămas-bun de la vechile noastre pocoivuţe, mai merserăm la Cafeneaua Wien şi plecarăm, în fine, la gară. Aici, aflarăm mai mulţi cunoscuţi, cari şi ei, pleacă la noapte. Trec, sumar, peste călătoria cu trenul. Ili rămâne la Dornesti şi noi ajunserăm cu bine la Iţcani.

(va urma)

https://biblioteca-digitala.ro

SUMMARY

Viorel Cosma

Music History in Autobiographies
The Ciprian Porumbescu Archive

Ciprian Porumbescu (1853-1883) is widely known to have been a creator, violinist and teacher, perhaps the most popular classical Romanian musician after George Enescu. His patriotic songs, his Ballad for Violin and Orchestra and the operetta entitled Crai Nou [New Moon] brought him singular popularity in the nineteenth century. Perhaps if he had not died so young (before turning thirty years old!), the fate of this gifted Bukovinian composer would have been different in the history of Romanian music. Fortunately, musician Ciprian Porumbescu has left behind an autobiographical diary of unmatched literary value in the autochthonous memoire creation.

Traducerea rezumatelor: **Alina Bottez**

https://biblioteca-digitala.ro